This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

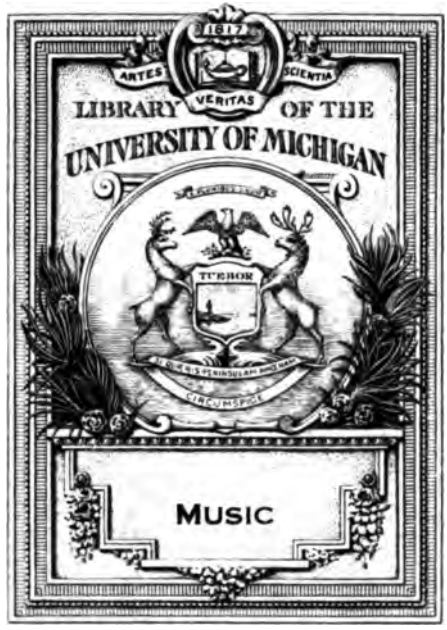
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,554,120

ARCH
COPY


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TURBOR
MUSIC

G. Webers

Theorie

der

Tonsetzkunst.

Zweite Auflage.

Dritter Band.

Von diesem Werke wird kein Band einzeln abgegeben.

Music
MT
40
.W374
1824
V.3

Gen. hist. musica Schneider 12-8-53 85286

Transfer Musik

Uebersicht

des Inhaltes der vier Bände der Theorie des reinen Satzes.

Erster Band.

Allgemeine Musiklehre.

Erstes Vorkapitel. Begriff von Ton, Tonkunst, Tonsetzkunst.

Zweites Vorkapitel. Beschreibung unseres Tonsystemes.

Drittes Vorkapitel. Rhythmik.

Theorie.

Erste Abtheilung. Tonreihen, als solche betrachtet.

Zweite Abtheilung. Harmonieenlehre.

Zweiter Band.

Dritte Abtheilung. Tonart.

Vierte Abtheilung. Modulation.

Fünfte Abtheilung. Harmonieenschritte.

Sechste Abtheilung. Modulatorische Gestaltung der Tonstücke.

Dritter Band.

Siebente Abtheilung. Auflösung.

Achte Abtheilung. Durchgang.

Neunte Abtheilung. Andere harmoniefremde Töne.

Vierter Band.

Zehente Abtheilung. Springende Stimmenführung.

Eilfte Abtheilung. Parallele Stimmenführung.

Zwölfte Abtheilung. Contrapunktische Usbungen.

Anhang. Antike Tonarten.

Versuch

einer geordneten

Theorie der Tonsetzkunst

zum Selbstunterricht

von

Dr. Gottfried Weber.

Zweite

durchaus umgearbeitete Auflage.

Dritter Band

mit Notentafeln 33 bis 50.

Mainz

in der Hofmusikhandlung von B. Schott's Söhnen

1824.

Besonderes Inhaltsverzeichnis

des dritten Bandes.

Siebente Abtheilung.

Auflösung.

S. 1, § 313–342.

I.) Verschiedene Formen der Auflösung. S. 2, § 314.
II.) Fortschreitung der Intervalle der Vierklänge. S. 5, § 315–338.
A.) Des Hauptvierklanges. S. 5, § 315–326.
1.) Der Hauptseptime. S. 5, 316–320.
a.) Unfreie Fortschreitung. S. 5, § 316–319.
I.)) Bei der natürlichen Hauptkadenz. S. 6, § 317.
A.)) Normale Fortschreitung. S. 6.
B.)) Abweichung von der normalen. S. 7.
II.)) Fortschreitung der Hauptseptime bei der Trug-Hauptkadenz. S. 9, § 318.
III.)) Bei leitertreuen Kadenzvermeidungen. S. 10, § 319.
b.) Freie Fortschreitung. S. 10, § 320.
2.) Fortschreitung der Terz des Hauptvierklanges. S. 15, § 321–324.
a.) Unfreie. S. 15, § 321–323.
I.)) Bei der natürlichen Kadenz. S. 15, § 321.
A.)) Normale. S. 15.
B.)) Abweichungen. S. 16.
II.)) Fortschreitung des Unterhalbtones bei der Trugkadenz. S. 18, § 322.
III.)) Bei leitertreuen Kadenzvermeidungen. S. 19, § 323.
b.) Freie Fortschreitung. S. 19, § 324.
3.) Fortschreitung der selbständigen None. S. 23, § 325, 326.
a.) Unfreie. S. 23, § 325.
b.) Freie. S. 24, § 326.

B.) Fortschreitung der Intervalle der Nebenvierklänge. S. 26, § 327–333.
1.) Der Nebenseptimen. S. 26, § 327, 328.
a.) Unfreie. S. 26, § 327.
b.) Freie. S. 28, § 328.
2.) Fortschreitung der Terz der Nebenvierklänge. S. 29, § 329–332.
I.)) Bei natürlichen Nebenkadenzen. S. 29, § 329.
II.)) Bei Trug-Nebenkadenzen. S. 30, § 330.
III.)) Bei leitertreuen Kadenzvermeidungen. S. 31, § 331.
IV.)) Bei Ausweichungen. S. 32, § 332.
3.) Fortschreitung der Quinte der Nebenvierklänge. S. 32, § 333.
C.) Fortschreitung der Intervalle, des Hauptvierklanges mit erniederter Quinte, — oder des Vierklanges mit kleiner Quinte und erhöhter Terz. S. 33, § 334–338.
III.) Fortschreitung der Intervalle der Dreiklänge. S. 38, § 339–341.
IV.) Fortschreitung durchgehender Töne. S. 40, § 342.

Achte Abtheilung.

Durchgehende Töne.

S. 41, § 343–456.

I.) Begriff und Wesenheit. S. 41, § 343, 344.
A.) Im Allgemeinen. S. 41, § 343.
B.) Durchgänge untergeordneten Ranges. S. 44, § 341.
II.) Verschiedene Art wie Durchgänge vorkommen können. S. 45, § 345–363.
A.) Zu Intervallen der gegenwärtigen, oder der folgenden Harmonie. S. 46, § 346–349.
B.) Kurze, lange. S. 49, § 350, 351.
C.) Leichte, schwere. S. 50, § 352—354.
D.) Durchgänge in verschiedenen Stimmen. S. 52, § 355–358.
E.) Durchgang bei Brechungen. S. 55, § 359.
F.) Hauptton mit dem Nebentone zugleich erklingend. S. 56, § 360, 361.
G.) Mitanschlagende Durchgänge. S. 58, § 362, 363.
III.) Welche Töne einem Hauptton als Nebentöne vorgeschlagen werden können. S. 60, § 364–387.

A.) Durchgänge von Oben, von Unten. S. 60, § 365.
B.) Halbtönige, ganztönige. S. 61, § 366.
C.) Leitereigene, leiterfremde. S. 62, § 367–370.
1.) Willkürliche, nothwendige Annäherung. S. 68, § 371–375.
2.) Entferntere Durchgänge. S. 75, § 376–379.
3.) Durchgänge als Leitton. S. 79, § 380.
4.) Beispiele zur Erläuterung. S. 83, § 381.
D.) Nebentöne auf harmonischen Stufen. S. 86, § 382–387.
IV.) Mehrdeutigkeit. S. 94, § 388–408.
A.) Darstellung derselben. S. 94, § 388.
B.) Grenzen. S. 94, § 389–406.
C.) Lindernder Einfluss. S. 113, § 407, 408.
V.) Durchgangtöne in ihren Beziehungen auf die vorhergehende Note betrachtet. S. 116, § 409–416.
A.) Anfangende Durchgänge. S. 117, § 410, 411.
B.) Springende. S. 118, § 412.
C.) Stufenweis eintretende. S. 119, § 413.
1.) Zwischennoten. S. 119, § 413.
2.) Zurückkehrende. S. 121, § 414.
D.) Vorbereitete. S. 122, § 415, 416.
VI.) Vorhalte. S. 125, § 417–441.
A.) Grundzüge. S. 125, § 417–429.
1.) Begriff von Vorbereitung. S. 125, § 417.
2.) Wie die Vorbereitung geschieht. S. 125, § 418–429.
a.) In derselben Tonhöhe. S. 126, § 419.
b.) In der nämlichen Stimme. S. 126, § 420.
c.) Gebunden. S. 127, § 421, 422.
d.) Lange genug. S. 129, § 423.
e.) Durch ein harmonisches Intervall. S. 129, § 424–426.
f.) Auf leichtem, oder schwerem Taktheile. S. 132, § 427–429.
B.) Verschiedene Art, wie Vorhalte vorkommen. S. 135, § 430–436.
1.) Zu Intervallen der gegenwärtigen, oder der folgenden Harmonie. S. 136, § 430.
2.) Lange, kurze. S. 137, § 431.
3.) Schwere, leichte. S. 137, § 432.
4.) In verschiedenen Stimmen. S. 137, § 433.
5.) Vorhalte bei Brechungen. S. 138, § 434.
6.) Vorhaltton und Hauptton zugleich erklingend. S. 138, § 435.
7.) Mitanschlagende Vorhalte. S. 138, § 436.
C.) Welche Töne einem Intervalle vorgehalten werden können. S. 139, § 437.
1.) Vorhalte von oben, von unten. S. 139, § 438.
2.) Halbtönige, ganztönige. S. 139, § 438.
3.) Leitereigene, leiterfremde. S. 140, § 439.
4.) Vorhalttöne auf harmonischer Stufe. S. 141, § 440.
D.) Mehrdeutigkeit. S. 142, § 441.

VII.) Fortschreitung der Durchgangtöne. S. 143, § 442–455.
A.) Allgemeiner Grundsatz. S. 143, § 442.
B.) Verschiedene Formen. S. 144, § 443.
1.) Nebenton und Hauptton aneinandergeschleift, oder abgestossen. S. 144, § 444.
2.) Durch Pausen getrennt. S. 145, § 445.
3.) Zwischeneingeschobene Töne. S. 145, § 446–448.
4.) Auflösung während der gegenwärtigen, oder folgenden Harmonie. S. 148, § 449, 451.
5.) In eine Kon-, oder Dissonanz. S. 154, § 452.
6.) Bewegung anderer Stimmen. S. 155, § 453, 454.
7.) Auflösung auf leichter, oder schwerer Zeit. S. 157, § 455.
VIII.) Ueber den Werth oder Unwerth der Durchgänge im Allgemeinen. S. 158, § 456.

Neunte Abtheilung.

Von einigen besondern Arten harmoniefremder Töne.

S. 159, § 457–466.

I.) Verlängerte Intervalle. S. 160, § 458, 459.
II.) Vorausgenommene Töne. S. 163, § 460.
III.) Angehängte Noten. S. 164, § 461.
IV.) Orgelpunkt. S. 165, § 462–465.

Schlussbemerkung zur Lehre von harmoniefremden Tönen. S. 169, § 466.

A.) Durchgänge von Oben, von Unten. S. 60, § 365.
B.) Halbtönige, ganztönige. S. 61, § 366.
C.) Leitereigene, leiterfremde. S. 62, § 367–370.
1.) Willkürliche, nothwendige Annäherung. S. 68, § 371–375.
2.) Entferntere Durchgänge. S. 75, § 376–379.
3.) Durchgänge als Leitton. S. 79, § 380.
4.) Beispiele zur Erläuterung. S. 83, § 381.
D.) Nebentöne auf harmonischen Stufen. S. 86, § 382–387.
IV.) Mehrdeutigkeit. S. 94, § 388–408.
A.) Darstellung derselben. S. 94, § 388.
B.) Grenzen. S. 94, § 389–406.
C.) Lindernder Einfluss. S. 113, § 407, 408.
V.) Durchgangtöne in ihren Beziehungen auf die vorhergehende Note betrachtet. S. 116, § 409–416.
A.) Anfangende Durchgänge. S. 117, § 410, 411.
B.) Springende. S. 118, § 412.
C.) Stufenweis eintretende. S. 119, § 413.
1.) Zwischennoten. S. 119, § 413.
2.) Zurückkehrende. S. 121, § 414.
D.) Vorbereitete. S. 122, § 415, 416.
VI.) Vorhalte. S. 125, § 417–441.
A.) Grundzüge. S. 125, § 417–429.
1.) Begriff von Vorbereitung. S. 125, § 417.
2.) Wie die Vorbereitung geschieht. S. 125, § 418–429.
a.) In derselben Tonhöhe. S. 126, § 419.
b.) In der nämlichen Stimme. S. 126, § 420.
c.) Gebunden. S. 127, § 421, 422.
d.) Lange genug. S. 129, § 423.
e.) Durch ein harmonisches Intervall. S. 129, § 424–426.
f.) Auf leichtem, oder schwerem Taktheile. S. 132, § 427–429.
B.) Verschiedene Art, wie Vorhalte vorkommen. S. 135, § 430–436.
1.) Zu Intervallen der gegenwärtigen, oder der folgenden Harmonie. S. 136, § 430.
2.) Lange, kurze. S. 137, § 431.
3.) Schwere, leichte. S. 137, § 432.
4.) In verschiedenen Stimmen. S. 137, § 433.
5.) Vorhalte bei Brechungen. S. 138, § 434.
6.) Vorhaltton und Hauptton zugleich erklingend. S. 138, § 435.
7.) Mitanschlagende Vorhalte. S. 138, § 436.
C.) Welche Töne einem Intervalle vorgehalten werden können. S. 139, § 437.
1.) Vorhalte von oben, von unten. S. 139, § 438.
2.) Halbtönige, ganztönige. S. 139, § 438.
3.) Leitereigene, leiterfremde. S. 140, § 439.
4.) Vorhalttöne auf harmonischer Stufe. S. 141, § 440.
D.) Mehrdeutigkeit. S. 142, § 441.

VII.) Fortschreitung der Durchgangtöne. S. 143, § 442–455.
A.) Allgemeiner Grundsatz. S. 143, § 442.
B.) Verschiedene Formen. S. 144, § 443.
1.) Nebenton und Hauptton aneinandergeschleift, oder abgestossen. S. 144, § 444.
2.) Durch Pausen getrennt. S. 145, § 445.
3.) Zwischeneingeschobene Töne. S. 115, § 446–448.
4.) Auflösung während der gegenwärtigen, oder folgenden Harmonie. S. 148, § 449, 451.
5.) In eine Kon-, oder Dissonanz. S. 154, § 452.
6.) Bewegung anderer Stimmen. S. 155, § 453, 454.
7.) Auflösung auf leichter, oder schwerer Zeit. S. 157, § 455.
VIII.) Ueber den Werth oder Unwerth der Durchgänge im Allgemeinen. S. 158, § 456.

Neunte Abtheilung.

Von einigen besondern Arten harmoniefremder Töne.

S. 159, § 457–466.

I.) Verlängerte Intervalle. S. 160, § 458, 459.
II.) Vorausgenommene Töne. S. 163, § 460.
III.) Angehängte Noten. S. 164, § 461.
IV.) Orgelpunkt. S. 165, § 462–465.

Schlussbemerkung zur Lehre von harmoniefremden Tönen. 169, § 466.

Siebente Abtheilung.

Auflösung.

§ 313.

Manche Töne äussern in manchen Fällen ein merkliches Streben, sich bestimmt auf eine gewisse Art, und nicht anders, zu bewegen, oder mit andern Worten, sie haben das Eigene, dass eine Stimme, welche einmal einen solchen Ton angegeben hat, sich von da, unter gewissen Umständen, nicht nach Willkür, schritt- oder sprungweis, auf- oder abwärts bewegen, sondern nicht anders, oder nicht wohl anders, als auf eine gewisse bestimmte Art, weiter fortschreiten kann. Als Beispiel mag vorläufig die Bemerkung dienen, dass in Taf. 33 Fig. 1, die Stimme, welche das h angiebt, beim Harmonieschritte, fühlbar um eine kleine Tonstufe aufwärts zu c̄, und nicht anders als grade so, fortzuschreiten strebt; das h strebt ordentlich fühlbar nach c̄ hinauf, — und eben so strebt das f̄ der Oberstimme nach ē herab; — eben so in den folgenden Takten die Töne gis und d̄.

Man nennt die, solchem Streben gemässe Fortschreitung Auflösung; das f̄ löset sich, wie man zu sagen pflegt, ins ē auf, das h ins c̄. — Den Ton, in welchen ein strebendes Intervall sich auflöset, kann man den Auflösungston, Auflöseton, oder auch kurzweg die Auflösung nennen.

In sofern ein Ton ein Streben der eben erwähnten Art äussert, kann man ihn einen strebenden Ton, oder strebendes Intervall hiessen, oder auch unfrei in Ansehung der Fortschreitung.

Die Lehre von der Auflösung der strebenden Intervalle, oder von der unfreien Fortschreitung, sei der Gegenstand dieser siebenten Abtheilung.

Wir werden zu dem Ende vordersamst

I.) Die verschiedene Art und Weise, wie eine Stimme, von einem solchen strebenden Intervalle, zu seinem Auflösungstone hingeführt werden, — die verschiedenen Formen, in welchen die Auflösung des unfreien Tones geschehen kann, im Allgemeinen betrachten, — und demnächst

II.) diejenigen Harmonieen, welche ein oder mehrere solche strebende, oder in Ansehung der Fortschreitung unfreie Intervalle enthalten, wenn auch nicht ganz vollständig und ausführlich, doch wenigstens die bemerkenswerthesten, durchgehen.

I.) *Verschiedene Formen der Auflösung harmonischer Intervalle.*

§ 314.

In dem bereits auf Seite 1 angeführten Satze strebt, wie dort erwähnt, die Hauptseptime $\bar{f}$, beim Grundschritte V^7,I, ins $\bar{e}$ herabzusteigen.

Diese Bewegung der Stimme von $\bar{f}$ zu e kann nun aber auf verschiedene Art vor sich ge-

hen; und dadurch entstehen verschiedene Spielarten solcher Auflösungsformen.

A.) Die Stimme bewegt sich nämlich von dem strebenden Tone zum Auflösungstone bald schleifend, wie bei 1 *i* von $\bar{f}$ zu $\bar{e}$, — bald aber in abgesetzter oder abgestossener Bewegung wie in den zwei folgenden Takten von $\bar{d}$ zu $\bar{c}$.

B.) Es können beide Töne auch wohl durch Pausen getrennt sein, z. B. bei *k*, *l*, *m*.

C.) Es kann auch zwischen beide erst noch ein anderer Ton eingeschoben werden; und zwar, wie z. B. bei *n*, etwa ein anderes Intervall der zweiten Harmonie, welche Auflöseform gleichsam als eine Art von Brechung erscheint.

Auf ähnliche Weise folgt auch in Fig. 2 *i*, nach der Hauptseptime $\bar{f}$ nicht unmittelbar die Auflösung ins $\bar{e}$, sondern die brechende Stimme springt erst noch herunter zu $\bar{c}$. Wie wir aus der Lehre von der stimmigen Brechung wissen, gilt eine, sich also bewegende Stimme für zwei, wie bei *k*. — Es ist indessen nicht zu läugnen, dass Fig. 2 *l*, wo nach $\bar{f}$ unmittelbar $\bar{e}$ folgt, sich immerhin fliessender ausnimmt, als *k*.

Oder der zwischeneingeschobene Ton kann auch ein der zweiten Harmonie ganz fremder sein, etwa ein durchgehender, wie bei Fig. 1 *o*. — Wenn der also eingeschobene Ton derselbe ist, welcher im Akkorde die Septime war, wie bei *p*, so pflegt man dies eine Verzögerung der Auflösung, oder verzögerte Auflösung zu nennen, weil, beim Eintritte der C-Harmonie, das $\bar{f}$ noch eine Zeitlang, als harmoniefremder Nebenton vor $\bar{e}$, liegen bleibt, und sich erst später in dies $\bar{e}$ auflöset. — Bei *q* findet Einschiebung von har-

monischen und harmoniefremden Tönen zugleich statt. — Noch mehrere zwischengeschobene Töne findet man bei *r* und *s*. — Bei *t* sollte die erste Halbenote $\bar{f}$, als Hauptseptime, in dem Augenblick wo der tonische C-Dreiklang eintritt, sich ins $\bar{e}$ auflösen; statt dessen zögert aber die Auflösung sogar so lang, bis schon wieder eine weitere Harmonie auftritt. (Das Nähere hierüber bildet einen Theil der Lehre von Vorhalten, also einen Gegenstand der 8ten Abtheilung.)

D.) Die Auflösung geschieht übrigens bald in dieses bald in jenes Intervall vom Basston an gezählt. Z. B. in Fig. 1 *i* ist der Ton $\bar{c}$ die Terz vom Basstone, — bei *u* aber ist er die Sexte des Basstones, — bei *v* ist er dessen Octave, — bei *t* dessen Quinte, — bei *x* dessen Septime — u. dgl.

Auch ist der Auflöseton bald ein sogenannter consonirender, wie in allen früheren Beispielen, bald aber auch eine Dissonanz, wie bei *x*.

E.) Man sieht ferner, während die Auflösung geschieht, die übrigen Stimmen entweder sich ebenfalls bewegen, oder aber unbeweglich liegen bleiben. In Fig. 1 *i* bleibt eine Mittelstimme während der Auflösung liegen, — bei *u* der Bass; — bei *y* bewegen sie sich alle zugleich.

F.) Die Auflösung geschieht endlich bald auf schwerer, bald auf leichterer Zeit. Ein Unterschied welcher, wie wir sehen werden, vorzüglich bei der Auflösung der Nebenseptimen und der Vorhalte von Erheblichkeit ist.

II.) *Fortschreitung der Intervalle der Vierklangharmonieen.*

A.) *Des Hauptvierklanges.*

§ 315.

Nach vorstehenden allgemeinen Ansichten über die Fortschreitung harmonischer Töne, schreiten wir nun zur Durchforschung der verschiedenen Gattungen strebender Intervalle.

Wir beginnen sie mit der Betrachtung der, den Intervallen der Vierklangharmonieen eigenen Fortschreitung; — und zwar zuerst des Hauptvierklanges.

Wir werden zu dem Ende den Hauptvierklang in allen Beziehungen betrachten, nur mit Ausnahm des Falles, wo seine Quinte willkürlich erniedert ist (1. Bd. § 94), welchen besonderen Fall wir in einem eigenen Anhange betrachten werden.

In der Haupt-Vierklangharmonie sind in gewissen Fällen zwei Intervalle einer bestimmten Auflösung unterworfen, nämlich 1) ihre Septime, 2) ihre Terz.

Wir wollen uns zuerst mit der Septime beschäftigen.

1.) Fortschreitung der Hauptseptime.

a.) Unfreie Fortschreitung.

§ 316.

Die Septime des Hauptvierklanges hat eine Neigung, stufenweis abwärts, also in den, um eine kleine, oder

grosse Stufe tieferen Ton, fortzuschreiten, in all den Fällen, wo, nach dem Hauptvierklang, eine andere leitergleiche Harmonie folgt, in welcher der um eine grosse, oder kleine Stufe tiefere Ton enthalten ist.

Um dies näher zu erörtern und genauer zu bestimmen, wollen wir die verschiedenen Fälle leitertreuer Harmonieschritte, welche vom Hauptvierklang aus geschehen können, der Reihe nach betrachten.

Es folgt nämlich nach einem Hauptvierklange

I.)) entweder die tonische Harmonie, (natürliche Hauptkadenz,) oder

II.)) ein anderer Dreiklang derselben Tonart (Trug-Hauptkadenz,) — oder es folgt

III.)) ein, in derselben Tonart vorfindlicher anderer Vierklang (vermiedene Hauptkadenz.)

§ 317.

I.)) Fortschreitung der Hauptseptime bei der natürlichen Kadenz.

Der erste Fall also, wo die Hauptseptime eine Stufe abwärts zu schreiten strebt, ist der, wenn nach dem Hauptvierklang eine natürliche Kadenz gemacht wird.

A.)) Diesem Streben gemäss bewegt sich die Septime in der schon früher besprochenen Fig. 1, wo wir solche Auflösung unter mancherlei Gestalten vorkommen sahen.

Diese Auflösung der Septime bei der natürlichen Hauptkadenz stufenweis abwärts, ist die

natürlichste und fliessendste; wir wollen sie ihre normale Fortschreitung nennen.

B.)) Solche Führung der Hauptseptime ist jedoch nicht die einzig erlaubte: denn es steht ja nirgend geschrieben, dass in der Kunst überall und immer grade nur das Allereinfachste und Allernatürlichste gut und zweckmäsig sei. Vielmehr belehret uns unser Gehör, belehrt uns das Beispiel unserer grössten Tonsetzer, dass es eben kein Uebelstand ist, solches Intervall auch wohl aufwärts fortschreiten, oder sich sprungweise bewegen zu lassen; und zwar nicht allein in Mittelstimmen, sondern auch im Bass, oder Diskant. So bewegt sich in Fig. 3 *i* und 3 *k* das f̄ im Alt aufwärts zu ḡ, — bei *l* das f des Tenors zu g, — in 4 das g des Basses springend zu d, — und in Fig. 5 das b̄ des Diskants aufwärts ins c̄.

In Fig. 6 steigt das f̄ der Oboe eben so auf-, statt abwärts, — in Fig. 7 das d̄, — in Fig. 8 das d̄es, — bei 9 das f̄.

Etwas Aehnliches habe ich versucht in Fig. 10, wo die Hauptseptime d̄ aufwärts steigt, (wenn man nicht etwa die Töne d̄ und h für blos durchgehend ansehen will.)

Minder gut, und man darf sagen, wirklich übelklingend ist die stufenweis aufsteigende Fortschreitung der im Bass liegenden Septime f bei Fig. 11 *i*.

Am unbedenklichsten ist die aufsteigende, oder springende Bewegung der Septime alsdann, wenn sie verdoppelt vorkommt, wie Fig. 11 *k* — *n*, oder auch schon bei Fig. 7; wo es dann vollkommen

hinreichend ist, sie in der Einen Stimme stufenweis abwärts zu führen, indess sie in der andern füglich anders schreiten kann; indem durch das naturgemässe Fortschreiten der ersteren, der Natürlichkeit schon Genüge geschehen ist, und der normale Gang den die eine Septime befolgt, das Gehör schon befriedigt.

Ja, in diesen Fällen ist solche verschiedene Führung der Septime sogar nothwendig, um, wie weiter unten vorkommen wird, fehlerhafte Oktavenparallelen (§ 46) zu vermeiden; so wie im Gegentheil eine solche Fortbewegung der Septime in der Kadenz vorzüglich dann zu vermeiden ist, wenn dieselbe zugleich verbotene Quintenparallelen herbeiführt, (Fig. 11*o*), wie wir späterhin finden werden.

Ueberhaupt muss hier ein richtiges Gefühl und gebildetes Gehör in jeden vorkommenden Fall am besten unterscheiden, ob solche Führung gehörwidrig klingt, oder nicht, und da, wo dies nicht der Fall ist, kann die Führung auch nicht mehr technisch verboten heissen.

In den auf Seite 303 u. f. des 2. Bandes besprochenen Beispielen der 31. Notentafel, Fig. 419, 420, ist, wenn man den vorletzten Akkord [c a $\bar{c}$s $\bar{f}$is], oder [c fis a $\bar{c}$s] als Hauptvierklang $\mathfrak{D}^7$ mit beigefügter kleiner None $\bar{c}$s und ausgelassenem Grundtone D, ansehen will, der Sprung des Basses von c (der Grundseptime) ins G, eine sprungweise Fortschreitung dieser Septime. Uebrigens kann der besagte Akkord auch als bloser Durchgang- oder Scheinakkord erklärt werden, indem man nämlich den Ton $\bar{f}$is nur als Durchgang zum $\bar{g}$ des folgenden Akkordes, und das a als Durchgang zum folgenden h betrachtet; nach welcher Ansicht denn dem vorletzten Akkorde keine eigene neue Grund-

harmonie, sondern noch die des vorhergehenden Akkordes zu Grunde läge, und also der Ton c nicht als Grundseptime, sondern fortwährend noch, wie im drittletzten Akkorde, als Grundton zu betrachten wäre; aus welchem Gesichtspunkt angesehen, alsdann freilich gar keine Septime, und keine unregelmässige Fortschreitung einer solchen vorhanden wäre. — In Fig. 418 ebendaselbst bewegt sich auf ganz ähnliche Art das f sprungweis zu c; — und eben solche Fortschreitungen findet man in Fig. 421.

§. 318.

II.)) Bei Trugkadenzen.

Der zweite Fall, wo die Septime des Hauptvierklanges sich in den, um eine Stufe tieferen Ton aufzulösen strebt, ist bei Trugkadenzen, nämlich in all denen, bei welchen der Ton der nächsttieferen Stufe, in dem auf den Vierklang folgenden Dreiklange vorfindlich ist; mithin in den Trugkadenzen $V^7 : VI$ oder $V^7 : VI$, Fig. 13; und in $V^7 : III$, Fig. 14. (Mehre Beispiele kann man im 2. Bd. Taf. 23, Fig. 297 — 304, dann Fig. 312 — 317 finden.)

Dies Streben der Hauptseptime ist in solchen Trugkadenzen stärker noch, als bei der natürlichen Kadenz, indem man bei weitem nicht so leicht Beispiele findet, wo sie, ohne gehörwidrige Wirkung zu thun, eine andere Bewegung nähme. Ein Beispiel liefert allenfalls der vorhin erwähnte Satz Fig. 4, wenn man den 5ten Akkord als [g b des̄ ē] und sohin als $\mathfrak{C}^7$ ansieht, wo das d̄ der Mittelstimme, statt zum ē zu schreiten, zu f springt.

§ 319.

III.)) Bei leitertreuen Kadenzvermeidungen.

Der dritte Fall, wo die Hauptseptime stufenweis abwärts geführt zu werden verlangt, ist, wenn nach dem Hauptvierklang ein anderer, zu derselben Tonart gehörender, Vierklang folgt, in welchem der nächst tiefere Ton enthalten ist. So verlangt z. B. in Fig. 15 die Hauptseptime f̄ abwärts zu schreiten, so wie auch in Fig. 16 das f; — und ich finde kein Beispiel, wo, bei solchen Harmoniefolgen, die Hauptseptime, des Wohlklanges unbeschadet, sich anders bewegen könnte.

---

b.) Freie Bewegung der Hauptseptime.

§ 320.

Nur in den von S. 5 bis hier erwähnten drei Fällen äussert die Septime des Hauptvierklanges die Tendenz, stufenweis herabzuschreiten.

I.)) Darum versteht sich also fürs Erste von selbst, dass solches Abwärtsstreben der Septime in all denen Fällen wegfällt, wo, nach dem Vierklang, eine Harmonie folgt, in welcher der nächsttiefere Ton gar nicht enthalten ist: also z. B. bei den Trug-Hauptkadenzen, welche aus einem Quinten-, oder einem Septenschritte bestehen (2. Bd. S. 229.) also bei $V^7_{,II}$, oder $V^7_{,°II}$, Fig. 17, — und bei $V^7_{,IV}$, oder $V^7_{,iv}$, Fig. 18, — und bei ähnlichen leitertreuen Kadenzvermeidungen z. B. Fig. 19.

II.)) Ueberhaupt aber äussert die Hauptseptime nicht das entschiedene Streben stufenweis abwärts, wenn nach dem Hauptvierklang eine leiterfremde Harmonie folgt, und also die Kadenz durch eine ausweichende Harmoniefolge vermieden ist. Fig. 20 bis 28.

III.)) Endlich findet das Abwärtsstreben der Hauptseptime, wie wir gleich Anfangs erwähnten, nur im Augenblick des Harmonieschrittes statt, und so lang also noch gar kein Harmonieenschritt geschieht, sondern der Hauptvierklang noch andauert, ist ihre Bewegung frei. Z. B. Fig. 29 — 31.

Anmerkung.

Nachdem wir bis hier die Gesetze der Auflösung der Septime möglichst, der Erfahrung und der Natur unsers Gehöres getreu entwickelt, und auf ziemlich einfache Grundsätze zurückgeführt, werfen wir einen Blick auf die Art, wie unsere Theoretiker diese Lehre darstellen; und man wird sehen, dass sie auch hier wieder, bei Aufstellung ihrer Theoreme, höchst einseitig, unvorsichtig und übereilt verfahren.

Sie bemerkten, dass die Septime in mehreren Fällen abwärts zu schreiten strebt; und alsbald meinten sie, nichts Eiligeres zu thun zu haben, als daraus die Regel zu abstrahiren, und als allgemeingiltig zu promulgiren: Jede Septime muss jederzeit (oder doch, wie Türk, Seite 213, sich ausdrückt, „in jedem Fall der Regel nach"), eine Stufe abwärts fortschreiten! — Zwar mussten ihnen natürlich bald, und nicht selten, Fälle vorkommen, in welchen die Septime ohne Uebellaut nicht also fortschritt allein, statt dadurch auf die Unrichtigkeit ihrer Abstraktion aufmerksam zu werden, das allzuvoreilig promulgirte unwahre Gesetz zurückzunehmen, und der Natur unsers Gehöres erst genauer abzufragen, in welchen Fällen solche Abwärtsführung der Septime eigentlich erfoderlich sei, um dann das Gesetz auf diese Fälle zu richten — liessen sie lieber — sei es aus Trägheit, oder aus Eigensinn — die einmal aufgestellte Regel stehen, und erschöpfen sich lieber in spitzfindigen Ausflüchten, um solche, ihrem Verbote zuwiderlaufende und doch untadelhaft klingende, folglich das Verbot widerlegende Fälle, als ganz aparte Ausnahmen von der Regel zu erklären, auf dass nur ja das einmal aufgestellte Verbot bei Ehren bleibe. — Und so wie sie,

die Schöpfer des belobten Verbotes, den Muth nicht hatten, dasselbe aufzugeben, so bleiben auch wir, ihre Enkel, bis auf den heutigen Tag, im frommen Glauben an die lieben Alten, an jenen Regeln kleben, welche die lieben Alten, hätten sie die Sache besser überlegt, lieber gar nicht also hätten aufstellen sollen.

Wie sehr aber, durch solche, unrichtig für allgemein ausgegebene, und in so vielen Fällen unwahr erscheinende Regeln, die Theorie unzuverlässig, verwirrt, und dem Kunstjünger erschwert wird, ist leicht einzusehen.

So vermag z. B. Kirnberger (in der K. d. r. S., I. Th. 5. Abschnitt, S. 85, so wie auch in s. W. Grunds. beim Gebr. d. Harmonie § 19,) und nach ihm Türk, (Generalb. § 47 und 145,) die Fortschreitung der Septime in Fällen wie Fig. 23 *i* — *p* wieder nur als Ausnahmen von der Regel zu entschuldigen, — als Uebergehungen der Auflösung, — als elliptische oder katachretische Auflösungen. Das c im obigen Beispiele 23*i*, sagt Türk, müsste der Regel gemäss freilich eine Stufe abwärts, ins h aufgelöset werden. Statt dessen folgt nun zwar cis: allein man denke sich nur, als folgte auf den ersten Akkord der G-Dreiklang und das c bewegte sich dabei zu h: so wäre die Regel befolgt; dieser G-Dreiklang und die Auflösung des c ins h, sind nun aber nur — ausgelassen, und der vorliegende Fall ist also wieder eine Ellipse.

Auf ähnliche Art erlaubt Kirnberger (W. Grunds. b. G. d. Harm. § 19) Fälle wie Fig. 24, nur unter der Firma: „Uebergehung des Akkordes der Resolution", u. dgl.

Eben so findet Türk (am angef. Orte) den Fall Fig. 25, welchen er bei Seb. Bach aufgespürt hat, nicht anders, als unter der Firma einer katachretischen Auflösung erlaubt, und als Ausnahme von der Regel, zu entschuldigen; als eine Freiheit, „welche sich zuweilen selbst die gründlichsten „Tonsetzer erlauben"! indess belobter Bach durch diesen Satz, der Regel, wenn man sie richtig fasset, ganz und gar nicht zuwidergehandelt, sich gar keine Abweichung von der wahren Regel erlaubt hat, und daher gar keiner Entschuldigung bedarf.

Ferner weiss Türk den Fall 26 *l*, welcher ebenfalls gegen seine Regel anstösst, in welchem aber, nach unsern obigen Beobachtungen, das Abwärtsstreben der Septime gar nicht eintritt, ebenfalls wieder nur sehr künstlich, unter der Firma einer enharmonischen Verwechslung von b statt ais, zu entschuldigen, — und Fig. 27 (worin übrigens das es gar nicht Septime der Grundharmonie, sondern entweder Durchgang, oder None ist) entweder als eine nur erlaubte Freiheit, oder ebenfalls als eine enharmonische Verwechslung.

Eben so unnöthig wird, in der allgem. Encyclopädie d. Wiss. u. K., Fig. 28 unter dem Namen einer Austauschung der Auflösung aufgeführt.

Eben so weiss Marpurg (Generalbass, 1. Th. 1. Abschn. IV. Absatz §. 42 S. 60) in Fig. 31 i den Sprung der Oberstimme von der Septime f zu h herab, nicht anders, als unter der Firma einer versteckten Auflösung zu entschuldigen! —

Auch Fälle, wie Fig. 31 *k*, *l*, *m*, welche unserer Regel gar nicht zuwider laufen, meint Kirnberger, (K. d. r. S. I. Th. 5. Abschn. S. 83,) und mit ihm Türk, (§ 70,) als besondere Lizenzen, als erlaubte Ausnahmen und Abweichungen von der Regel, weit hergeholt entschuldigen zu müssen —!

Die Herren Theoristen beweisen, beim Entschuldigen so vieler gegen ihre Regeln anstossenden Fälle, so viel Scharfsinn, dass man wohl sieht, sie würden auf ähnlichen Wegen auch den gröbsten wirklichen Fehler zu beschönigen vermögen, wie sie hier nur eingebildete Fehler oder Ausnahmen entschuldigen.

Aber was antworten sie wohl einem Schüler, welchem sie eine fehlerhafte Auflösung tadeln, wenn er ihnen erwidert: er habe eben auch einmal „eine Elipsin", eine katachretische Auflösung machen wollen, um sich auch in solchen Katachresen und Ellipsen zu üben, u. s. w. — Antworten sie ihm dann etwa: hier gehe das nicht an! — so wird er dann weiter fragen: „Ei nun, wo geht es denn? — und wo nicht?" —

Wozu sich aber all den Verlegenheiten aussetzen? — wozu dies ängstliche Leimen, Flicken und Verkleistern an einem in sich selber haltlosen Gebäude? — wozu all die künstlichen, mühsamen, bunt und krausen, erzwungenen Entschuldigungen angeblicher Ausnahmen von einer, angeblich allgemeinen, in der That aber nur irrig für allgemein ausgegebenen Regel; indess man sich, zugleich mit der unnöthigen Regel, auch der unnöthigen Mühe entheben könnte, Fortschreitungen, welche gar keiner Entschuldigung bedürfen, als Ausnahmen von der Regel künstlich, mühselig, und doch höchst ungenügend zu entschuldigen!

Aber noch mehr! Die Theorienschreiber beschränkten sich sogar nicht einmal darauf, der Septime des Grundtones die stufenweise Bewegung abwärts zur Pflicht zu machen; sondern sie waren auch inkonsequent genug, es sogar für eine Ausnahme von der Regel zu halten, wenn irgend ein Ton, welcher, ohne wirklich Septime der Grundharmonie zu sein, nur eben zufällig auf der siebenten Stufe vom Basston an steht, sich nicht ebenfalls stufenweis abwärts auflöset! — Es ist dieses schon bei mehren der vorstehend erwähnten Fällen bemerkbar: noch auffallender aber an folgenden. Es sagt z. B. Koch (Anl. z. Kompos. § 2): in Fig. 32 könne die Septime d. h. der Ton h, welcher, vom Basstone c an gezählt, freilich der siebente, aber nichts weniger als Septime der Grundharmonie, sondern ein eben aufwärts zu seiner Hauptnote c strebender Nebenton ist, — könne, sag ich, diese angebliche Septime

$\bar{h}$ auch eine Stufe aufwärts aufgelöset werden! — Etwa gar als Ausnahme und Lizenz?!

Von gleicher Art ist die mühselige Künstlichkeit, mit welcher unsre Gelehrten die sogenannte liegenbleibende oder stillstehende Septime, Fig. 35 *i*, zu entschuldigen suchen, deren Stillstehen sie immer nicht recht zu reimen wissen mit der Marschordre, die sie nun einmal an alle Septimen haben ergehen lassen, kraft deren sie sich sämmtlich bewegen sollen. — Meiner geringen Einsicht nach eine sehr unnöthige Mühe, indem der, hier beim jedesmaligen dritten Viertel, zur Verwunderung jener Gelehrten, liegenbleibende Ton $\bar{\bar{c}}$ ja nicht Septime der Grundharmonie, sondern Grundton der unverrückt bleibenden G-Harmonie, und nur eben zufällig der siebente Ton vom Tone d ist, durch welchen der Bass von c zu e schreitet (indess der Tenor, statt $\bar{e}$ auszuhalten, einen Augenblick eben so durchgehend den Ton f hören lässt, um gleich wieder zu $\bar{e}$ zurückzukehren; aus welchem Gesichtspunkte betrachtet also von einer Nothwendigkeit, dies $\bar{\bar{c}}$ beim dritten Viertel ins $\bar{h}$ aufzulösen, gar keine Rede sein kann. Auf diese Art erklären sich ohne alle Künstlichkeit, und ohne dass es Noth thäte, hier etwas besonderes zu suchen und zu finden, und die angebliche Septime als einen katachrestisch resolvirenden Vorhalt (!) anzuführen, auch *k* — *o*.

Eben so unnöthig machen die Herren auch viel Wesens daraus: in welches Intervall (nämlich in den wievielten Ton vom Basston an gezählt) die Septime sich auflöset. Denn wenn wir wissen, dass in Fig. 34 *a* bis *f* die Grundseptime sich in die Grundterz der tonischen Harmonie auflöst, bei *g* aber in die Quinte der Harmonie VI, und bei *h* und *i* in die Terz der Harmonie *F*: V7, u. dgl. so wissen wir damit mehr, als wenn jene uns sagen, bei *a* löse sich die Septime in die Terz auf, bei *b* die Terz in die Terz, bei *c* aber in die Oktave, bei *d* die Septime in die Sexte, bei *e* die Quinte in die Terz, bei *f* die Prime in die Prime, bei *g* die Septime in die Quinte, bei *h* die Quinte des Quintsextakkordes in die Quarte des Sekundquartsextakkordes, u. s. w.

Was übrigens den, ebenfalls gemeinüblichen Lehrsatz angeht, dass die Auflösung der Septime auf leichter Zeit geschehen müsse, so ist dieses in so fern wahr, als es wahr ist, dass die Vorbereitung auf leichter, der Anschlag aber auf schwerer Zeit geschehen müsse, welches bereits im 1. Bd. § 114 besprochen ist.

2.) Fortschreitung der Terz des Hauptvierklanges.

a.) Unfreie Fortschreitung.

§ 321.

I.)) Bei der natürlichen Kadenz.

Es befindet sich im Hauptvierklang, ausser der Septime, noch ein anderes Intervall, welches in gewissen Fällen eine bestimmte Fortschreitung verlangt: nämlich seine Grundterz, das Subsemitonium, der Unterhalbton der Tonart.

Dies Intervall bestrebet nämlich sich eine kleine Tonstufe aufwärts zu bewegen, wenn nach dem Hauptvierklang eine andere leitergleiche Harmonie folgt, in welcher der Ton jener höheren Stufe vorfindlich ist: — also

Erstens bei der natürlichen Hauptkadenz.

A.)) In Fig. 35. bewegt sich das $\bar{h}$ in den Ton $\bar{c}$, welcher eine kleine Tonstufe höher ist als $\bar{h}$, und eben so löset sich hernach das $\bar{g}$is in den um eine kleine Tonstufe höheren Ton $\bar{a}$ auf.

Eben solche Fortschreitung befolgt der Unterhalbton bei *k*, nur aber etwas verspätet, — bei *l* von einer durchgehenden Note unterbrochen, — bei *m* verzögert und unterbrochen zugleich.

In Fig. 36. aber, wo die eigentliche Terz des Hauptvierklanges bestimmt abwärts, oder aufwärts springend, fortschreitet, befriedigt solche Führung das Gehör nur sehr wenig.

In Fig. 37 *i* folgt nach dem Unterhalbtone h, nicht unmittelbar c̄, sondern die brechende Stimme springt erst noch hinauf zu ē; allein die gebrochene Unterstimme bewegt sich normal wie bei *k*. —Allemal ist übrigens die Stimmenführung bei *l* fliessender als bei *i*.

B.)) Wie entschieden indessen das stufenweise Aufsteigen die dem Unterhalbtone natürlichste Fortschreitung bei der natürlichen Hauptkadenz ist, so ist sie doch wieder nicht die einzig mögliche.

Fürs erste nämlich kann man die Terz des Hauptvierklanges bei der natürlichen Hauptkadenz manchmal auch füglich abwärts, in die Quinte des folgenden Dreiklanges, springen lassen; und zwar am ehesten dann, wenn erstere in einer Mittelstimme liegt. z. B. Fig. 38.

Diese Freiheit der Terz benutzt man besonders häufig bei denen Kadenzen, welche volle Tonschlüsse bilden sollen, und wo man sonst, wenn man nur vier Stimmen hat, diese Quinte des tonischen Akkordes entbehren müsste, wie bei *i*, *k*, statt *l*, *m*, *n*, *o*.

Aber auch in äusseren Stimmen lässt sich das Subsemitonium zuweilen also führen. So lässt z. B. Mozart in Fig. 39 das ā in der Oberstimme ins f̄ herabspringen, — und von gleicher Art ist Fig. 40.

Man kann den erwähnten Terzensprung auch wohl durch Einschaltung eines Durchganges in zwei Sekundenschritte verwandeln und

zertheilen. So schreitet z. B. in Fig. 41, das h durch a zur Quinte g der folgenden C-Harmonie herab, — und auf ähnliche Art bewegt sich dasselbe Intervall in Fig. 42 — 45.

In weicher Tonart klingt solche stufenweise Abwärtsführung etwas anstössiger, wie Fig. 46 zeigt, nämlich wegen des der *a*-moll-Leiter fremden Tones fis. Indessen giebt Vogler, (in s. Choralsistem Tab. IV,) doch den Satz Fig. 47 als Muster eines antiken Tonschlusses.

Noch andere Fortschreitungen des Unterhalbentones sieht man in Fig. 48, von a zu des, — in Fig. 49 in der zweiten Violine von fis zu h, — in Fig. 50 von h zu g, — in Fig. 51 sogar im Basse von gis zu e.

Am allerunbedenklichsten ist übrigens jede vom Gewöhnlichen abweichende Führung des Unterhalbtones auch wieder alsdann, wenn er verdoppelt vorkommt und das einemal den natürlichen Gang nimmt; wo, aus ähnlichem Grunde, wie schon (S. 7. unten) erwähnt worden, solche verschiedene Führung sogar nothwendig ist: wie oben z. B. in Fig. 51.

Auch in Fig. 49, T. 2 könnte man mit in Anschlag bringen, dass die nicht normale Schreitung des Tones fis der zweiten Violine durch die Bewegung der Altsingstimme — und eben so im folgenden Takte die Abwärtsführung der Sopranstimme, durch die Bewegung des fis in der ersten Violin vergütet werde; — allenfalls auch noch durch das dabei statt findende Uebersteigen der Altstimme, wodurch der Sopran gewissermasen aufhört, äussere Stimme zu sein.

§ 322.

II.)) Bei T r u g kadenzen.

A.)) So wie die Terz des Hauptvierklanges bei der n a t ü r l i c h e n Kadenz stufenweis aufzusteigen strebt, so strebt sie diesen Gang auch in all denen T r u g kadenzen zu nehmen, wo auf den Hauptvierklang ein Dreiklang folgt, in welchem der Ton der höheren Stufe enthalten ist; also bei der Trugkadenz $V^7 \nearrow$ vi oder $\nearrow$ VI, Fig. 52. — und bei $V^7 \nearrow$ IV oder $\frac{1}{2}V \nearrow$ iv. Fig. 53.

Eine Verzögerung solcher Fortschreitung bei der Trugkadenz $V^7 \nearrow$ vi oder $\nearrow$ VI findet man bei 54 *i*, *k*, *l*. — Ein zwischen den Unterhalbton und die Auflösung eingeschobener Durchgang zeigt sich bei *m*; — Verzögerung und Zwischenschiebung eines Nebentons zugleich aber bei *n*; — eine zweifache Verzögerung, sowohl der Fortschreitung des Unterhalbtons, als des Vorhaltes, enthält Fig. *o* statt *p*.

Aehnliche Beispiele der Trugkadenz $V^7 \nearrow$ IV oder $\nearrow$ iv mag sich der Leser selber bilden.

B.)) Die Neigung der Terz des Hauptvierklanges, sich im Augenblick dieser Trugkadenzen stufenweis aufwärts zu bewegen, ist so stark, dass es schwer ist, Beispiele zu finden, wo eine a n d e r e F ü h r u n g von untadelhafter Wirkung wäre.

Eine Art jedoch, wie dies Intervall sich auch wohl abwärts führen lässt, zeigt Fig. 55, wo, bei der Trugkadenz $V^7 \nearrow$ VI, die Terz cis des Hauptvierklanges $\mathfrak{A}^7$ durch die Durchgangnote $\overline{\text{cis}}$ zu b herabsteigt.

Andere Beispiele, deren Tadellosigkeit ich nicht grade verbürgen will, mag man bei Fig. 56 und 57 prüfend durchgehen.

Uebrigens kann man zu diesem § sämmtliche Beispiele Taf. 23, Fig. 297-321 des zweiten Bandes vergleichen.

§ 323.

III.)) Bei leitertreuen Kadenzvermeidungen.

A.)) Auch bei Vermeidung einer Nebenka- Hauptk denz durch einen auf den Hauptvierklang folgenden, anderen leitereigenen Vierklang, strebt die Terz des ersteren, eine kleine Stufe aufzusteigen, wenn anders der Ton dieser Stufe in der folgenden Harmonie enthalten ist; also bei den Harmoniefolgen $V^7 \flat VI^7$ oder $\flat VI^7$, $V^7 \flat I^7$, $V^7 \flat II^7$ oder $\flat^{\circ} II^7$, und $V^7 \flat IV^7$ oder $\flat IV^7$: z. B. in Fig. 58, 59.

B.)) Nicht leicht wird die Terz des Hauptvierklanges bei einer solchen Kadenzvermeidung anders, als stufenweis aufwärts fortschreiten; — ausgenommen bei der Harmoniefolge $V^7 \flat I^7$, d. h. wenn, in harter Tonart, nach dem Hauptvierklange, der grosse Vierklang auf der Tonika folgt, wie in Fig. 60, T. 3 zu 4, wo man nämlich das h lieber liegen läßt, um als Vorbereitung der grossen Septime des folgenden Akkordes zu dienen; — und eben so auch in Fig. 61 in der 2ten Stimme, (nicht auch im Bass,) — in Fig. 62, T. 1 zu 2, u. dgl.

---

b.) Freie Bewegung der Terz des Hauptvierklanges.

§ 324.

In andern, als den vorerwähnten drei Fällen, findet das Streben des Un-

terhalbtones, stufenweis aufwärts zu schreiten, nicht statt; vielmehr bewegt er sich, sofern nicht andere Umstände im Wege stehen, nach Belieben, stufenweis, oder springend, auf-, oder abwärts.

I.)) Für's Erste also bei solchen Harmoniefolgen, wo der Ton dieser Stufe im zweiten Akkorde gar nicht enthalten ist, also *A.*)) bei all denen Trugkadenzen, wo, nach dem Hauptvierklange, der Dreiklang der zweiten, oder der der dritten, oder gar der siebenten Tonstufe folgt, d. i. in den Trugkadenzen $V^7 \text{ ⸗ II}$, oder $\text{⸗}^{\circ}\text{II}$, $V^7 \text{ ⸗ III}$, und $V^7 \text{ ⸗}^{\circ}\text{VII}$, (2. Bd. Taf. 23, 305 bis 317); — *B.*)) bei ähnlichen leitertreuen Kadenzenvermeidungen: nämlich bei $V^7 \text{ ⸗ III}^7$ und $V^7 \text{ ⸗}^{\circ}\text{VII}^7$, (Fig. 63), — wie auch *C.*)) bei verschiedenen ausweichenden Harmoniefolgen. So kann z. B. in Fig. 64 das $\bar{d}$ sich freilich unmöglich stufenweis auflösen: es hat daher volle Freiheit, sich sprungweis zu $\bar{f}$, zu bewegen; — und eben so bewegt sich in Fig. 65, im 3ten Takte, das $\bar{f}$is abwärts zu $\bar{\bar{f}}$. — Aehnlich sind die Fälle Fig. 66 und 67.

II.)) Ueberhaupt aber äussert der Unterhalbton nicht das entschiedene Streben stufenweis aufwärts, wenn nach dem Hauptvierklange irgend eine leiterfremde Harmonie folgt, und also die Hauptkadenz durch eine ausweichende Harmoniefolge vermieden ist. So schreitet z. B. beim zweiten Harmonieschritt, in Fig. 68 *i*, das $\bar{\bar{f}}$is der oberen Stimme unbedenklich zu $\bar{\bar{f}}$, und später

Um die Fälle, in welchen solch Abwärtsstreben dieser Septimen entweder statt findet, oder nicht statt findet, vollständig zu durchforschen, wollen wir uns noch einmal im Allgemeinen vergegenwärtigen: welche Harmonieen überhaupt nach einem Nebenvierklange folgen können.

Es kann nach jedem Nebenvierklange folgen

I.)) entweder der um eine Quarte höher liegende leitergleiche Dreiklang, (natürliche Nebenkadenz,) — oder es folgt

II.)) ein anderer leitergleicher Dreiklang, (Trug-Nebenkadenz), — oder aber es folgt

III.)) ein leitereigener anderer Vierklang, (leitereigne Vermeidung einer Nebenkadenz), — oder endlich es folgt

IV.)) irgend eine, einer anderen Tonart angehörige Harmonie, (Vermeidung einer Nebenkadenz mittels einer Ausweichung.)

Nach dieser Ordnungsfolge wollen wir die Fälle durchgehen, in welchen das obenerwähnte Streben der Nebenseptimen statt findet.

I.)) Bei natürlichen Nebenkadenzen bewegt sich die Nebenseptime, diesem Streben gemäss, stufenweis abwärts, in Fig. 87½

II.)) Auch bei Trug-Nebenkadenzen schreiten die Nebenseptimen gern abwärts, wenn der um eine Stufe tiefere Ton in der zweiten Harmonie vorhanden ist; dies ist der Fall in der 2ten und 6ten Harmoniefolge einer jeden Zeile der Tabelle auf S. 237 des 2ten Bandes, d. h. in all denen, wel-

lauben wir als „Lizenz“, und — jetzt kann das Beispiel passiren, denn es hat ja nun einen gelehrten Namen, es heisst „Antizipation oder Vorausnahm einer durchgehenden Note“ — „der Durchgang steht statt des Anschlags.“ — Merkts euch nun, Jünger! man kann den Durchgang statt des Anschlags setzen. — Wisst ihrs jetzt? — und was wisst ihr jetzt? —

Wenn übrigens schon dieser eine Fall eines Abwärtsschreitens des Unterhalbtons eine so mühselige Apologie nöthig machte, welche ungeheure Arbeit wär es gewesen, auch noch die unzähligen anderen Fälle von natürlichen oder Trugkadenzen oder Kadenzvermeidungen auf ähnliche Art zu entschuldigen, bei welchen wir das befragliche Intervall sich so häufig anders als stufenweis aufwärts, oder auch gar nicht bewegen sahen, und an welche Jene, bei Aufstellung ihrer Regel, offenbar nicht gedacht haben. Wie viel Grundgelehrtes hätte sich nicht über all diese Fortschreituntungsfälle sagen lassen! welche Ausbeute von neuen katachretischen Fortschreitungen und Nichtfortschreitungen! und, in Ansehung dieser Letzteren, welche schöne Gelegenheit, wieder ein neues Kunstwort zu erfinden: ein stillstehendes Subsemitonium, als Gegenstück zur stillstehenden Septime! u. dgl.

Aber noch immer ärger wird die Verwirrung, wenn man das von den Theoristen aufgestellte Gesetz so nimmt, wie sie es ausdrücken, nämlich nach den leidigen Generalbassziffern.

Da heisst es denn in den probatesten Lehrbüchern: „Jede „Note, welche eine falsche (kleine, 1. Bd. S. 61 f.) Quinte „über sich hat, muss sich eine (kleine) Stufe über sich be„wegen, indess die falsche Quinte eine Stufe abwärts resol„virt. — Jede Note, die eine übermässige (grosse) Quarte „trägt, muss einen Grad unter sich gehen, indess die über„mässige Quarte eine Stufe aufsteigt“; oder kurzweg: „Die „kleine (sogenannte verminderte) Quinte löset sich abwärts, „die grosse (sogenannte übermässige) Quarte aber aufwärts „auf.“

Diese Regel trifft nun wieder, grade so, wie so viele andere ihres Schlages, in manchen Fällen zwar zu; zeigt sich aber trüglich nicht allein in einer unzähligen Menge anderer, (nämlich nicht nur in allen Fällen S. 16, *B.*)) S. 17, S. 18 unten, S. 19 oben, auch § 323 am Ende, und allen Fällen des § 324; sondern, nebst diesen, auch in Fällen der Art wie z. B. Fig. 73, 74, und vielen andern, welche unter der Regel, so wie sie ausgedrückt ist, ebenfalls begriffen sind, und wo doch bei Fig. 73 das H sich mehrmal springend aufwärts, das f aber springend abwärts bewegt, so wie auch bei Fig. 74 die grosse oder sogenannte übermässige Quarte, der Ton *d*, herabsteigt, indess der Basston liegen bleibt, bei *k* aber die kleine (sogenannte verminderte) Quinte, as, liegen bleibt, der Basston aber, statt hinaufzusteigen, sich abwärts bewegt.

Vollends gar keiner kritischen Beleuchtung werth ist die noch unrichtigere gemeinübliche Phrase: „Alle übermässigen Intervalle lösen sich aufwärts, alle verminderten aber abwärts auf"; eine Regel, welche, um, in Ansehung des hier befraglichen Intervalles, der Terz des Hauptvierklanges, nur so wahr zu sein, wie die im vorigen Absatz erwähnten, wenigstens also gefasst werden müsste: „Von allen sogenannt übermässigen Intervallen löset sich das obere Ende aufwärts, der untere *Terminus* aber abwärts auf, — von allen verminderten aber der obere abwärts, und der untere aufwärts" — oder kurz: „Die beiden Enden der übermässigen Intervalle streben, sich bei der Auflösung von einander zu entfernen, die der verminderten aber, sich einander zu nähern;" — oder: „jene streben nach divergirenden, diese nach convergirenden Richtungen." — So wäre diese Regel, wenn auch in ihrer Allgemeinheit noch eben so trüglich, wie die im vorigen Absatz erwähnte, doch wenigstens nicht noch unrichtiger.

3.) Fortschreitung der selbständigen None.

§ 325.

a.) Unfreie Fortschreitung.

Nachdem wir bisher die Fortschreitung der Septime und der Terz des Hauptvierklanges betrachtet, werfen wir auch noch einen Blick auf die Fortschreitung der, einer solchen Harmonie selbständig beigefügten Nonen.

Die selbständige, grosse oder kleine None strebt, beim nächsten Harmonieenschritt, eine Stufe abwärts zu schreiten, sofern der Ton dieser nächsttieferen Stufe in der folgenden Harmonie enthalten ist. So strebt z. B. bei Fig. 75 *i* das $\bar{a}$ sehr fühlbar zu $\bar{g}$ herab, — und eben so bei *k* das $\bar{as}$ herab zu $\bar{g}$. — Eben so schreiten die beigefügten Nonen fort, welche in Fig. 76 i, k, u. s. w. vorkommen.

Eben solche Fortschreitungen, nur verspätet, findet man in Fig. 77.

Ein Beispiel jedoch, wo eine solche kleine None im Augenblick der Kadenz gar nicht stufenweis, sondern willkürlich sprungweis fortschreitet, zeigt Fig. 78.

Bei Trugkadenzen kommen beigefügte Nonen nicht leicht vor (2. Bd. S. 230), es wäre denn etwa bei der Trugkadenz V^7 : VI, oder V^7 , VI, bei welcher aber der Ton der nächsttieferen Stufe in der zweiten Harmonie gar nicht enthalten ist.

§ 326.

b.) Freie Fortschreitung.

Frei ist hingegen die Bewegung der selbständigen None wieder

I.)) da wo in der folgenden Harmonie der Auflöseton gar nicht vorhanden ist: z. B. Fig. 79. — Auch bei Fig. 80 im 6ten Takte schreitet die None b der $\mathfrak{A}^7$-Harmonie aufwärts zu h als Quinte der folgenden $\mathfrak{E}^7$-Harmonie. — In Fig. 81 ist, beim Anfange des 2ten Taktes, der Ton a grosse None der $\mathfrak{H}^7$-Harmonie: bei dem vom 1ten zum 2ten Achtel geschehenden ausweichenden Harmonieenschritte schreitet aber dies a gar nicht fort, sondern bleibt liegen als eigentliche Quinte der $\mathfrak{D}$-Dreiklangharmonie. — Aehnliche Freiheit der None zeigt sich in Fig. 82 und 83.

Will man, in Fällen wie Fig. 84 *i* im 3ten Akkorde, und bei *k* im 4ten, 6ten und 8ten, dann in Fig. 85 im 2ten, die Töne e oder es als Nonen einer $\mathfrak{D}^7$-Harmonie ansehen, so sieht man

auch dort diese Nonen, beim Auftreten des tonischen Quartsextakkordes, bald aufwärts steigen, bald liegen bleiben. —

II.)) Frei ist die Bewegung der selbständigen None auch, so lang der Hauptvierklang fortwährt. Darum kann in Fig. 86 das f unbedenklich zu gis herabspringen. — Eben so unbedenklich springt im 2ten Takte von Fig. 87 das ces der Sopranstimme, während der Dauer des Hauptvierklanges B^7, unbedenklich auf d herab (indess das bis ans Ende des Taktes liegen bleibende ces der Begleitungsstimme im Augenblick des Harmonieschrittes sich freilich zu b bewegen muss).

Eben so frei schreiten die Nonen einher im ersten Bande S. 128, Fig. 103, dann 105 bis 109.

Anmerkung.

Nach Ansicht der, im vorstehenden § erwähnten Fälle, wird es nun wohl vollständig einleuchtend sein, warum wir die freie Hinzufügung einer None als eine eigene Umstaltungsart, und die solchergestalt beigefügte None nicht (wie manche Andere gethan) als eine Nebennote, — so wie auch, warum wir diese Umstaltungsart als ausschliesslich nur zweien Harmonieen eigen, betrachten.

Sehr leicht erkennt man, für's Erste, dass die Ansicht derjenigen Theoristen ganz unrichtig ist, welche alle solche Nonen als Vorhalte ansehen wollen. Wären die vorstehend betrachteten Nonen Vorhalte, so könnten sie sich nicht anders bewegen, als stufenweis zu ihrem nächst daran gelegenen Haupttone hin, nicht aber sprungweis zu einem entlegenen Intervalle. — Eben so wenig könnten sie chromatisch auf- oder abwärts schreiten, oder unaufgelöset liegen bleiben, u. s. w. Ein Intervall, welches solchermasen freie Bewegung hat, kann nicht in die Klasse derjenigen Töne gerechnet werden, deren Dasein überall nur durch unmittelbares Anschliessen und stufenweises Fortschreiten und Auflösen in einen zunächst gelegenen Hauptton gerechtfertigt wird, nicht in die Klasse der Töne, welche nur als Vorschläge zu einem nächstbenachbarten Ton existiren können, in welcher Klasse sie sich vielmehr gar übel ausnehmen würden, indem sie von allen für dieselbe geltenden Fortschreitungsgesetzen abwei-

chen. Man müsste, um die Nonen obiger Beispiele als Vorhalte zu erklären und ihr gänzliches Abweichen von den Gesetzen der Vorhaltauflösung zu entschuldigen, überall wieder die zweideutigen Ausflüchte und Phrasen von ellyptischen und katachretischen Auflösungen zu Hilfe rufen!

Nach diesem allen war es wohl am naturgemässesten, solche Nonen als selbständige, der Harmonie hinzugefügte, und also gewissermasen harmonisch geltende Intervalle zu erkennen, wie wir gethan.

Dass aber, für's zweite, ein solches Hinzufügen einer None nur bei dem Hauptvierklange, und bei Harmonieen der im § 89 u. ff. erwähnten Art, nicht aber auch bei anderen Harmonieen, statt findet, erkennt man ebenfalls leicht, wenn man bemerkt, dass jede None des Grundtones einer anderen Harmonie, sich nie anders, als nach denen Gesetzen bewegen kann, welche wir als Fortschreitungsgesetze durchgehender Töne erkennen; welche Erscheinung deutlich genug ausspricht, dass solche Nonen allerdings in die Klasse solcher blosen Nebentöne gehören, von welchen sie sich durch nichts Besonderes unterscheiden und auszeichnen, und dass man sehr unrecht daran thun würde, von selbständigen Nonen anderer Harmonieen reden zu wollen, indem der Grund, weshalb man unsere selbständige None für etwas Anderes als einen Durchgangton erkennen muss, bei keinem neunten Ton irgend einer anderen Harmonie eintritt.

B.) *Fortschreitung der Intervalle der Nebenvierklänge.*

1.) Fortschreitung der Nebenseptimen.

§ 327.

a.) Unfreie Fortschreitung.

Die Nebenseptimen haben, gleich der Hauptseptime, eine Neigung, in vielen Fällen stufenweis abwärts zu schreiten; und zwar nicht, wie jene, blos bei leitereigenen Harmonieschritten, sondern überhaupt, sobald nach dem Nebenvierklang eine Harmonie folgt, in welcher der Ton der nächsten Stufe unter der Septime des ersteren, enthalten ist.

Um die Fälle, in welchen solch Abwärtsstreben dieser Septimen entweder statt findet, oder nicht statt findet, vollständig zu durchforschen, wollen wir uns noch einmal im Allgemeinen vergegenwärtigen: welche Harmonieen überhaupt nach einem Nebenvierklange folgen können.

Es kann nach jedem Nebenvierklange folgen

I.)) entweder der um eine Quarte höher liegende leitergleiche Dreiklang, (natürliche Nebenkadenz,) — oder es folgt

II.)) ein anderer leitergleicher Dreiklang, (Trug-Nebenkadenz), — oder aber es folgt

III.)) ein leitereigener anderer Vierklang, (leitereigne Vermeidung einer Nebenkadenz), — oder endlich es folgt

IV.)) irgend eine, einer anderen Tonart angehörige Harmonie, (Vermeidung einer Nebenkadenz mittels einer Ausweichung.)

Nach dieser Ordnungsfolge wollen wir die Fälle durchgehen, in welchen das obenerwähnte Streben der Nebenseptimen statt findet.

I.)) Bei natürlichen Nebenkadenzen bewegt sich die Nebenseptime, diesem Streben gemäss, stufenweis abwärts, in Fig. 87½

II.)) Auch bei Trug-Nebenkadenzen schreiten die Nebenseptimen gern abwärts, wenn der um eine Stufe tiefere Ton in der zweiten Harmonie vorhanden ist; dies ist der Fall in der 2ten und 6ten Harmoniefolge einer jeden Zeile der Tabelle auf S. 237 des 2ten Bandes, d. h. in all denen, wel-

che aus einem leitertreuen Sekunden-, oder Sextenschritte der Grundharmonie bestehen. Als Beispiele ersterer Gattung sehe man Fig. 88; — von der zweiten Gattung ist Fig. 89.

III.)) Auch bei leitertreuen Kadenzvermeidungen äussert sich das Streben der Nebenseptime zum nächst tieferen Tone hin, wenn dieser der folgenden Harmonie angehörig ist: d. i. in der 1ten, 3ten und 5ten einer jeden Zeile der zweiten Tabelle auf Seite 241 des 2ten Bandes, d. h. in all denen, welche aus einer Sekunden-, Quarten- oder Sexten fortschreitung der Grundharmonie bestehen.

Als Beispiel von Sekundenschritten dient Fig. 90.

Von Quartfortschreitungen, Fig. 91. — Indessen beweisen doch Fig. 92 und 93, dass auch Abweichungen von solcher Auflösungsart nicht übel klingen.

Von den Sextenschritten, siehe Fig. 94.

IV.)) Endlich äussert sich das stufenweise Abwärtsstreben auch dann, wenn nach dem Nebenvierklang eine zu einer anderen Tonart gehörige Harmonie auftritt, in welcher der nächsttiefere Ton enthalten ist, z. B. Fig. 95.

§ 328.

b.) Freie Fortschreitung.

In anderen, als den bisher aufgestellten vier Fällen, ist die Fortschreitung der Nebenseptimen frei: und daher versteht sich

I.)) auch hier wieder von selbst, dass die Nebenseptimen bei all denen Harmoniefolgen nicht in die nächsttiefere Stufe aufgelöset werden können, wo in der zweiten Harmonie der Ton dieser Stufe gar nicht vorhanden ist: also

A.)) In all denen Trug-Nebenkadenzen nicht, welche aus einem Terzen-, Quinten-, oder Septenschritte der Grundharmonie bestehen;

B.)) Eben so unmöglich ist die Auflösung der Nebenseptime in die nächstuntere Stufe in denen leitertreuen Kadenzvermeidungen, welchen ein Terz-, oder Quintenschritt der Harmonie zu Grunde liegt, — und endlich auch

C.)) in manchen ausweichenden Harmoniefolgen.

II.)) Für's zweite aber ist die Nebenseptime frei, so lang noch kein Harmonieschritt geschieht. Darum springt in Fig. 96 im 3ten Takte die Oberstimme von der grossen Septime ā, der B?-Harmonie, frei zu ī herab, — und eben so frei bewegen sich in Fig. 97 die Nebenseptimen während der Dauer des Nebenvierklanges. Auf gleiche Weise ist auch in Fig. 98 die Nebenseptime in der Oberstimme während der Dauer des Vierklanges überall frei geführt.

2.) Fortschreitung der Terz der Nebenvierklänge.

§ 329.

Die Terz der Nebenvierklänge ist, im Ganzen genommen, minder strengen Fortschreitgesetzen unterworfen, als die des Hauptvierklanges.

Die Terzen der Nebenvierklänge bewegen sich nämlich

I.)) bei natürlichen Nebenkadenzen — bald stufenweis aufwärts, wie in Fig. 99, — bald aber auch anders, wie bei Fig. 100, wo, vom 2ten zum 3ten Takte, die Terz h der G7-Harmonie zur Terz ē der folgenden Harmonie hinaufspringt, und eben so auch in den folgenden Kadenzen, — oder wie in Fig. 101, wo in der ersten Violine die Terzen der Nebenvierklänge sich eben so, doch abwärts springend, bewegen. — Eben solche freie Fortschreitungen zeigt Fig. 102.

§ 330.

II.)) In Ansehung der Fortschreitung der Terz in Trug-Nebenkadenzen, wollen wir die verschiedenen möglichen Fälle wieder besonders durchgehen.

Den Trug-Nebenkadenzen liegt nämlich, wie wir wissen, entweder ein Sekundenschritt der Grundharmonie zu Grunde, oder ein Terzen-, ein Quinten-, Sexten-, oder Septimenschritt. (2. Bd. S. 237.)

A.)) Beim Sekundenschritte bewegt sich die Terz bald stufenweis steigend, wie z. B. Fig. 102½ *i* — bald auch anders, z. B. bei *k*, *l*.

B.)) Beim Terzenschritt ist das stufenweise Aufsteigen der Terz unmöglich, weil der um eine Stufe höhere Ton in der zweiten Harmonie gar nicht enthalten ist.

C.)) Ebendies ist der Fall beim Quintenschritt, und

D.)) eben so beim Sextenschritte.

E.)) Beim Septimenschritte bewegt sich die Terz bald stufenweis abwärts, wie bei Fig. 103*i*, — bald aufwärts, wie bei *k*.

§ 331.

III.)) Bei leitertreuen Vermeidungen der Nebenkadenz bewegt sich die Terz bald stufenweis aufsteigend, wie in der Oberstimme von Fig. 104, von ā zu h̄ — bald anders, wie, z. B.

A.)) bei Sekundenfortschreitungen der Grundharmonie, in Fig. 105, wo in der Oberstimme die kleine Terz a der $\flat^7$-Harmonie bei der Kadenzvermeidung $IV^7 \rightarrow V^7$ abwärts schreitet;

B.)) bei Terzenfortschreitungen ist die stufenweis steigende Auflösung an sich unmöglich.

C.)) Auch bei solchen leitertreuen Kadenz-Vermeidungen, welche durch Quartenfortschreitungen der Grundharmonie geschehen, pflegt die Terz des Nebenvierklanges sich häufig frei zu bewegen. Z. B. in Fig. 106*i* bleibt die Terz eines jeden Nebenvierklanges, als Vorbereitung der folgenden Septime, liegen, wie dies auch bei *k* der Fall ist.

D.)) Quintenfortschreitungen, als Vermeidungen von Nebenkadenzen, werden nicht leicht vorkommen.

E.)) Bei Sextenfortschreitungen ist die stufenweise Aufwärtsführung der Terz wieder unmöglich: siehe z. B. Fig. 107, wo in der Mittelstimme die Terz a des $\flat^7$-Akkordes bei der Harmoniefolge $IV^7 \rightarrow II^7$ liegen bleibt. Siehe auch Fig. 108.

F.)) Auch Septen fortschreitungen der Grundharmonie werden nicht leicht als Vermeidungen von Nebenkadenzen vorkommen. Will man Fig. 109*i* als Beispiel einer solchen Harmoniefolge gelten lassen, so sieht man darin die eigentliche Terz des 3ten Akkordes sich abwärts bewegen; — eben so bei *k*.

§ 332.

IV.)) Auch bei ausweichenden Grundfolgen wird man die Terz der Nebenvierklänge nicht leicht anders, als stufenweis aufwärts, schreiten sehen, z. B. Fig. 110; es wäre denn, dass der Auflöseton in der zweiten Harmonie gar nicht enthalten wäre, wie in Fig. 111, wo überall die Terz des Nebenvierklanges der 2ten Durstufe beim folgenden Harmonieschritte nicht stufenweis aufwärts steigt, sondern, chromatisch erhöht, auf derselben Stufe liegen bleibt.

3.) Fortschreitung der Quinte der Nebenvierklänge.

§ 333.

Die Quinte der Nebenvierklänge äussert im Allgemeinen kein besonderes Streben, nach einer bestimmten Richtung aufgelöset zu werden; nur dass in denen Vierklängen, welchen die kleine Quinte eigen ist, nämlich in denen der siebenten Durstufe und der zweiten Mollstufe, diese kleine Quinte sich beim Harmonieschritte meist am liebsten abwärts bewegt, wie z. B. in Fig. 112*i*, *k*, und wär es auch herabspringend, wie bei *l* (oder auch Fig. 73); — nur selten aber aufwärts; wovon

jedoch die Fig. 113 in der Tenorfortschreitung von c zu d ein, sonst nicht häufig übliches Beispiel enthält.

C.) *Anhang.*

Fortschreitung der Intervalle des Hauptvierklanges mit erniederter Quinte — oder des Vierklanges mit kleiner Quinte und erhöhter Terz.

§ 354.

Wir haben bisher die Fortschreitung der Intervalle derjenigen Zusammenklänge, welche wir im 1ten Bande Seite 229 u. ff., als aus einem Hauptvierklange mit erniederter Quinte — oder aus einem Vierklange mit kleiner Quinte und willkürlich erhöheter Terz entspringend, angesehen, noch unbeachtet gelassen, um sie demnächst zum Gegenstand einer abgesonderten Betrachtung zu machen, zu welcher wir uns nunmehr wenden.

Von den Intervallen dieser Zusammenklänge ist zuvorderst im Allgemeinen anzumerken, dass bei ihnen fast ganz dieselben Fortschreitungsgesetze eintreten, wie bei denen des Hauptvierklanges, wie dies aus nachstehenden Betrachtungen erhellen wird.

1.) Wenn nach der besagten Harmonie eine natürliche Kadenz geschieht, wie bei Fig. 114 *i*, so äussert dabei

a.) die Septime, grade wie eine Hauptseptime, ein Streben stufenweis abwärts. Man sieht daher

A.)) diesem Streben gemäss, in Fig. 114, die Septime überall stufenweis herabsteigen. Verzögert findet man diese Auflösung in Fig. 115 *i*;

von einer harmoniefremden Note unterbrochen bei *k*; verzögert und unterbrochen zugleich bei *l*.

B.)) Abweichungen von dieser normalen Fortschreitung sind am unbedenklichsten in Mittelstimmen, — zumal wenn die Septime verdoppelt vorkommt, wie in Fig. 114 *k*, *m*, 115 *m* und 116. — Etwas mehr befremdet in Fig. 117 der Sprung des Basses von h zu Fis.

b.) Die Terz bewegt sich bei der natürlichen Kadenz, grade wie die eines Hauptvierklanges, nicht leicht anders, als zum Grundtone der zweiten Harmonie, wie obige Beispiele überall zeigen.

c.) Die Quinte hat die Eigenheit, bei dem befraglichen Harmonieschritte stufenweis abwärts zu streben, wie z. B. in allen Fällen von Fig. 114 und 115; — und es ist ziemlich befremdend, dieses Intervall bei vorerwähnter Fig. 117 im Alt eine übermässige Stufe aufwärts schreiten zu hören.

d.) Wenn eine None dem besagten Zusammenklange beigefügt ist, so hat auch diese eine Neigung, stufenweis abwärts zu schreiten, wie in allen eben angeführten Beispielen; — wiewohl auch hier zuweilen eine andere Fortschreitung statt findet, wie z. B. in Fig. 118, wo die None c̄ nicht stufenweis abwärts fortschreitet, sondern hinauf zu ē springt.

§ 335.

2.) Wenn nach der befraglichen Harmonie der um eine Quarte höhere Vierklang folgt, wie bei Fig. 119, so hört man

a.) die Septime bald stufenweis abwärts fortschreiten, wie bei 119 *i*—*l*, bald aufwärts wie bei *m* im Alt, und bei *i* im Tenor.

b.) Die Terz bewegt sich in diesen Fällen, da im folgenden Akkorde der Ton derselben Stufe, aber chromatisch niederer, vorkommt, am füglichsten zu diesem Tone herab, um dadurch eben so, wie in dem, bereits S. 21 erwähnten, ähnlichen Falle, einen Querstand zu vermeiden, wie überall in Fig. 119.

c.) Die Grundquinte schreitet am natürlichsten stufenweis abwärts, wie in Fig. 119 *i*; — es wäre denn, dass sie als kleine None der folgenden Harmonie liegen bliebe, wie bei *k*, wo vom 2ten zum 3ten Akkorde, in der Bassstimme, der Ton as liegen bleibt, bei *l* eben so im Alt der Ton $\bar{a}s$, und eben so im Tenor bei *m*.

d.) Die None hingegen löset sich bald stufenweis abwärts auf, wie bei *l* im Basse das es zu d, und bei *k* im Tenor $\bar{e}s$ zu $\bar{d}$; — bald schreitet sie auch anders fort, wie bei *m*, wo der Bass von es zu H springt.

§ 336.

3.) In Fällen der Art wie Fig. 120, wo nämlich nach dem besagten Akkorde ein Septimenschritt zu der bisherigen oder einer neuen tonischen Harmonie geschieht, kann

a.) die Septime freilich nicht um eine Stufe herabgeführt werden, weil hier solcher Auflösungston im folgenden Akkorde gar nicht enthalten ist.

b.) Die Terz hingegen strebt auch hier stufenweis aufwärts, wie überall in Fig. 120.

c.) Auch die Quinte äussert in all diesen Beispielen ein Abwärtsstreben.

Ein Beispiel einer Abweichung von diesem Streben, Fig. 121, führt Kirnberger an: allein schwerlich wird man darin viel Wohlklang finden. Eher mögte solche Führung sich etwa in der Art wie bei 122 rechtfertigen lassen, um des, zwischen beiden Harmonieen statt findenden Ruhepunktes willen.

d.) Die None bewegt sich in all diesen Fällen frei, bald liegenbleibend, bald auf-, oder abspringend: Fig. 120 *i* — *m*. Nur in Fällen der Art wie *n*, *o*, wo im folgenden Akkorde der Ton derselben Stufe chromatisch erhöht vorkommt, kann die None nicht wohl anders, als sich zu diesem um eine halbe Stufe höheren Tone hinbewegen.

§ 337.

4.) Auch bei anderen, ausweichenden Harmonieschritten strebt

a.) die Septime, sich stufenweis herab aufzulösen, wenn solcher Auflöseton im folgenden Akkorde vorfindlich ist, z. B. Fig. 123, 124.

b.) Die Terz behält auch hier ihr Streben, eine kleine Tonstufe aufwärts zu schreiten, Fig. 123, 124; es wäre denn, dass solcher Auflöseton sich im folgenden Akkorde gar nicht vorfände.

Denn so kann z. B. in Fig 125 *i*, *k*, bei dem Grundschritte vom 3ten zum 4ten Takte, die Oberstimme freilich unmöglich von dem Tone dis

nach ē schreiten, weil in der zweiten Harmonie gar kein e vorfindlich ist, — und eben so wenig könnte bei *l*, vom 4ten zum 5ten Takte, der Alt von fis stufenweis zu ḡ aufsteigen. — So auch in Fig. 126, u. a. m.

c.) Die Quinte hingegen schreitet bei solchen Akkordefolgen nicht immer nothwendig eine kleine Stufe abwärts, sondern auch wohl aufwärts, wie bei 127 im Bass, oder in obiger Fig. 125, überall in der zweiten Stimme.

d.) Die None bleibt in solchen Fällen meist unbewegt liegen, wie in Fig. 123, 125, und 127.

Frei ist überdies die Bewegung der None in all den Fällen, wo in der folgenden Harmonie der Ton der nächsttieferen Stufe gar nicht enthalten ist.

§ 338.

5.) Ueberhaupt aber ist, so lange noch kein Harmonieschritt geschieht, die Bewegung aller vorstehend besprochenen Intervalle frei, wie

a.) in Ansehung der Septime aus Fig. 128 zu ersehen ist, —

b.) In Ansehung der Terz aus Fig. 129, —

c.) In Ansehung der Quinte ebendaselbst, — und

d.) In Ansehung der None aus Fig. 130.

III.) *Fortschreitung der Intervalle der Dreiklänge.*

§. 339.

Die Fortbewegung der Intervalle der Dreiklänge ist beinah überall frei; und ich habe nur wenige Fälle entdecken können, in welchen dieselben ein merkliches Streben nach einer gewissen Richtung äussern. Die bemerkenswerthesten solcher Fälle sind folgende:

Die Terz des Dominantendreiklanges hat beinahe das gleiche Streben, wie die des Hauptvierklanges, beim Harmonieschritte V⁄I oder V⁄i stufenweis aufzusteigen, wie z. B. die Vergleichung von Fig. 131 *i* gegen *k* zeigt. — Es ist indessen, zumal in Mittelstimmen, doch thunlich, diese Terz zuweilen um eine Terz abwärts springen zu lassen, wie bei *l*, und bei 132 in der Sopranstimme; — oder auch mit Einschaltung einer Zwischennote, Fig. 133, 134.

Auch noch andere sprungweise Fortschreitungen des Unterhalbtones sind zuweilen mit guter Wirkung anzubringen. So springt z. B. in Fig. 135 das $\bar{a}$is zu $\bar{d}$ hinauf. — Eben so in 136 das h zu $\bar{e}$, — in Fig. 137 *i* vom 1ten zum 2ten Takte das $\bar{e}$ zu $\bar{a}$s, und dann $\bar{g}$ zu $\bar{c}$. —

Minder nachahmenswerth möchte es sein, dass ebendaselbst bei *k* in der zweiten Singstimme das $\bar{e}$ sogar abwärts zu $\bar{a}$s springt.

§ 340.

So wie die Terz des Dominantendreiklanges, wie eben erwähnt, in dem Augenblick, wo die Grundharmonie den Quartenschritt V⁄I oder V⁄i vollbringt, am natürlichsten stufenweis aufwärts

schreitet, so findet auch beim Quartenschritte I › IV oder i › iv, eine ähnliche Neigung der Terz der tonischen Harmonie statt, entweder stufenweis aufwärts zu schreiten, wie bei Fig. 138 *i*, *k*, — oder wenigstens aufwärts zu springen, wie bei *l*, *m*; — nicht aber abwärts, wie bei *n* bis *q*, welches letztere meistens nur in Mittelstimmen füglich angeht, oder aber, wenn es in einer Hauptstimme vorkommt, allemal wenigstens etwas Eigenes und Ungewöhnliches hat, Fig. 139.

§ 341.

Dies Wenige ist ungefähr alles einigermasen Erhebliche, was ich von bestimmtem Streben der Intervalle der Dreiklänge zu sagen wüsste. Wohl liessen sich noch eine grosse Anzahl einzelner Bemerkungen über die Fortschreitung dieses oder jenes Intervalles dieser oder jener Harmonie, in dem oder jenem Falle, aufstellen: doch sind diese sämmtlich zu speciell, und das Heer derselben würde entweder ein dickes ermüdendes Buch füllen, oder, wollte man sie, nach gemeinüblicher Methode, in Bausch und Bogen in allgemeine Grundsätze zusammenfassen, so würden sie wieder eben so trugvoll sein, wie so viele andere allgemeine Regeln gleichen Schlages, deren Schlechtheit wir im Verlaufe unserer bisherigen Forschungen erkennen gelernt.

Anmerkung.

So hat z. B. die obige Bemerkung, dass bei den Quartenschritten der Grundharmonie die Terz des ersten Dreiklanges gern stufenweis steigt, gleich wieder einen Theoristen veranlasst, als Lehrsatz aufzustellen: wenn ein Dreiklang vier Stufen herab oder drei hinauf, zu einem anderen Dreiklange gehe, so müsse seine Terz so, wie der Leitton im Hauptvierklange, behandelt werden, d. h. stufenweis aufsteigen; siehe A. F. C. Kollmann's *Practical Guide to Thorough-Bass, Chapt.* 8, § 3: „*When the fundamental Concord ascends four or descends five degrees tho another fundamental Concord, its Third must be treated as a leading-note in the chord of the Seventh*;“ — ein

Satz, welcher sich gleich durch den ersten Anblick der vorstehend angeführten Beispiele widerlegt.

Von gleichem Schlag ist die ziemlich gemeinübliche Lehre, die Quinte eines verminderten Dreiklanges müsse allemal stufenweis abwärts aufgelöst werden; wovon das Gegentheil eben so plan an den Beispielen Ziff. 140 und Taf. 35 Fig. 73 erhellt.

Ich übergehe noch ein Heer anderer ähnlicher unter den Tonlehren kursisender Regeln; weil ich es allzu müde bin, augenscheinliche Irrlehren anzugreifen, über welche der Sieg nur gar zu leicht wird, und welche sämmtlich schon längst ausser Kurs wären, hätte man, statt sie von jeher gläubig nachzubeten, sich auch nur leichthin die Frage stellen wollen: ob das, was da gelehrt worden, denn auch wahr sei? eine Frage, welche aber die bisherigen Leser solcher Theoristen, wie es scheint, sich nie haben einfallen lassen. —

IV.) *Fortschreitung durchgehender Töne.*

§ 342.

Die Fortschreitung durchgehender Töne beruht auf dem allgemeinen Grundsatze, dass jeder solche Ton, als Nebenton seines Haupttones, sich in diesen letzteren aufzulösen strebt.

Die nähere Entwickelung dieses Grundsatzes wird einen Theil der nachstehenden achten Abtheilung bilden.

Achte Abtheilung.

Durchgehende Töne.

I.) *Begriff und Wesenheit.*

A.) *Im Allgemeinen.*

---

§ 343.

Wir hatten, bei der Lehre von den Umgestaltungen der Harmonieen, die Lehre von Durchgängen nur im Allgemeinen erwähnen, aber nicht erschöpfen können, weil dabei allzu Vieles aus der Lehre von Tonarten, von Grundfolgen und Modulation, und selbst von der Fortschreitung und Auflösung harmonischer Intervalle hätte vorausgesetzt werden müssen. Jetzo, nachdem wir diese Gegenstände durchgangen, werden wir die Lehre von Durchgängen, sowohl überhaupt, als von deren Fortschreitung, ohne Schwierigkeit behandeln können.

Die Lehre von den Durchgängen beruht, wie schon am angeführten Orte vorläufig erwähnt, auf folgendem Hauptgrundsatze:

Eine Stimme kann, unmittelbar vorher, ehe sie einen harmonischen Ton angiebt, den zunächst nebenanliegenden, um eine grosse, oder kleine Tonstufe höheren oder tieferen, wenn gleich der Harmonie fremden Ton, anschlagen. In Zff. 141 schlägt die Oberstimme, bevor sie die Grundquinte d̄ angiebt, erst den zu-

nächst daran liegenden, zur Grundharmonie g nicht gehörigen Ton cis an, und eben so wird, im folgenden Takte, dem Grundtone g die, nicht zur Harmonie gehörende Nebennote a angehängt, vorangeschickt, oder vorangeschlagen; die Stimme geht gleichsam durch den der Harmonie fremden Ton cis, zu dem harmonischen Tone d, und eben so durch a zu g: und deshalb heisst man einen solchen harmoniefremden Ton, durch welchen zu einem anderen gegangen wird, im Allgemeinen einen Durchgangton, einen Durchgang, eine durchgehende Note; — auch wohl zuweilen Vorschlag, weil er vor der Hauptnote angeschlagen, derselben vorangeschlagen, vorgeschlagen wird. Er ist also seiner Natur nach ein nicht wesentlicher, nicht harmonisch geltender Ton, kein harmonisches Intervall, sondern ein blos zufälliges melodisches Zierrath und Anhängsel. Er ist blos melodische, die Grundharmonie nichts angehende Kräuselung und Verbrämung, bloser Nebenton des Tones, welchem er vorangehängt wird, welcher Letztere eben darum, in Vergleichung gegen ihn, mit Recht Hauptton, Hauptnote, oder auch geltende Note heisst. Kurz, ein Durchgang ist nichts anderes, als ein, in die Bewegung einer Stimme eingeflochtener harmoniefremder Ton, dessen Dasein sich blos auf einen darauf folgenden Ton bezieht, und nur durch sein Anlehnen an diesen gerechtfertigt wird. Dass er allemal ein dissonirender Ton ist, braucht nicht mehr erwähnt zu werden. (Vergl. 1. Bd. S. 239 f.)

Ehe wir in die Lehre von Durchgängen weiter eingehen, wollen wir uns erst noch an einigen weiteren Beispielen im Erkennen solcher durchgehenden Noten üben.

In Fig. 142*k* gehört der zweite Ton der Oberstimme d offenbar nicht in die C-Harmonie. Er ist also nicht als harmonisches Intervall da, und sein Dasein lässt sich nur dadurch erklären und rechtfertigen, dass man ihn als Durchgang zum folgenden harmonischen Tone e ansieht. Eben so ist das f zwischen e und g nur als Durchgang und Nebenton zum folgenden g zu erklären und zu rechtfertigen, und auf ähnliche Art erklären sich alle übrige in diesem Beispiele durch Querstriche bezeichnete Töne, welche alle nur Nebentöne, nur harmoniefremde Zierrathe und ausserwesentliche Verbrämungen der auf sie folgenden Haupttöne sind. Der ganze solchergestalt mit Durchgängen verbrämte Satz *k* ist also nichts als eine Ausschmückung und melodische Kräuselung der Oberstimme des, aus lauter harmonisch geltenden Tönen bestehenden Satzes bei *i*; und will man sich diese ausserwesentlichen Ziernoten wegdenken, so bleibt das trockne Skelett *l* übrig.

Eben so ist der, bei Fig. 143*i* blos aus harmonischen Noten bestehende Satz, bei *k* in der Oberstimme mit Durchgängen durchflochten; — und eben so verhalten sich 144 *i* u. *k* gegen einander, — so wie auch 145 *i* gegen *k*, woselbst Durchgänge in der Bassstimme erscheinen. — Eben so besteht Fig. 146 *i* aus lauter harmonischen Noten, bei *k* aber sind in alle drei Stimmen Durchgänge eingeflochten. — Eben so ist Fig. 147*k* nichts anderes, als eine Ausschmückung des, aus lauter harmonischen Tönen bestehenden Satzes bei *i*, welcher, nach Beraubung seines durchgehenden Schmuckes, bei *l* wieder als nacktes Gerippe dasteht.

Sehr ähnlich dem eben angeführten Beispiel ist Fig. 148*k*, wie die ähnlichen Zergliederungen *i* und *l* zeigen. — Auch Fig. 149 *i*, *k* ist von gleicher Art.

B.) *Durchgänge untergeordneten Ranges.*

§ 344.

So wie man aber einem harmonisch geltenden Intervall einen Durchgang voranfügen kann, so kann man auch wohl noch weiter gehen, und einem solchen durchgehenden Tone selbst wieder einen Nebenton durchgehend voranschicken. Dieser Letztere erscheint dann als Durchgang zu einem Durchgange, als Durchgang zweiten Grades oder zweiter Ordnung, als Nebennote einer Nebennote, welche letztere mithin, in Beziehung gegen jene, als Hauptnote gilt, — gleichsam Hauptnote zweiten Ranges. Z. B. in Fig. 150 sind im ersten Takte die Töne $\bar{a}$ $\bar{h}$ der zu Grunde liegenden C-Harmonie fremd; ihr Dasein lässt sich nur dadurch rechtfertigen, dass man das $\bar{h}$ als Durchgang zu $\bar{c}$, das $\bar{a}$ aber als Durchgang zum Durchgange f erklärt; $\bar{h}$ ist also hier Durchgang erster Ordnung, und sohin Nebennote von $\bar{c}$; $\bar{a}$ aber ist Nebennote der Nebennote $\bar{h}$, also Durchgang 2ter Ordnung; und $\bar{h}$ ist daher, obgleich an sich, und im Verhältnis zu $\bar{c}$, Nebennote, doch Hauptnote im Verhältnis zur Nebennote zweiten Grades $\bar{a}$, und folglich Hauptnote zweiter Ordnung. — Eben so erscheint im 2ten Takte desselben Beispieles der Ton a als Durchgang zu g, das h aber als Durchgang zum durchgehenden a.

Man sieht leicht, dass, so oft der Raum zwischen zwei um eine Quarte von einander entfernten Intervallen, z. B. von der Quinte einer Drei-

klangharmonie zu ihrer Grundnote hinauf, oder von dieser zu jener hinab, durch Zwischennoten ausgefüllt werden soll, allemal solche zwei Durchgangstöne erforderlich sind, deren Erster folglich allemal ein Durchgang zweiten Ranges ist.

Aber auch in anderen Fällen kommen solche Durchgänge geringeren Ranges vor, wie z. B. in Fig. 151 die Töne h und a (nämlich a als Durchgang zum folgenden harmonischen Tone h, das dem a vorhergehende h aber als Durchgang zum durchgehenden a) — und in Fig. 152 die Töne fis und e: letzterer als Nebenton von d, fis aber als Nebenton dieses Nebentons.

In Fig. 153*i* erscheint sogar ein Durchgang dritten Ranges, nämlich das g des zweiten Taktes als Durchgang zum harmonischen Tone f, das a als Durchgang zweiten Grades zu g, und das h als Durchgang dritten Ranges zum Durchgange zweiten Ranges a.

II.) *Verschiedene Art, wie Durchgangtöne vorkommen können.*

§ 345.

Nachdem wir im Vorstehenden die Begriffe von Durchgang überhaupt, und von Durchgängen ersten, und zweiten, oder noch geringeren Ranges insbesondere, entwickelt, wollen wir auch die verschiedene Art, wie, und die Umstände, unter welchen solche Durchgänge vorkommen können, noch etwas näher zu erforschen, zu unterscheiden, und zugleich zu untersuchen uns bemühen, inwiefern Durchgänge, unter diesen oder jenen Umständen,

dem Gehöre besser, oder übler, angenehmer, oder härter klingen.

A.) *Durchgänge zu Intervallen der gegenwärtigen, — oder der folgenden Harmonie.*

§ 346.

Ein Durchgangton ist entweder Durchgang zu einem Intervalle der gegenwärtigen Harmonie, — oder aber zu einem der folgenden; oder mit andern Worten: die Hauptnote, auf welche der durchgehende Ton sich bezieht, ist entweder ein Intervall derjenigen Harmonie, während welcher er als Nebenton gehört wird, oder sie ist ein Intervall der folgenden. In Fig. 154 *i* ist der erste Ton d Durchgang zu c̄, also zum Grundtone der C-Harmonie, während welcher das d̄ auftritt. Eben so sind alle übrigen Durchgänge dieses Beispiels Durchgänge zu Intervallen derjenigen Harmonie, während welcher sie als durchgehend auftreten, nämlich der Ton f̄ Durchgang zu dem ē, welches letztere Grundterz der C-Harmonie ist, während welcher das f̄ als Durchgang gehört worden, u. s. w. — In Fig. 155 hingegen ist das h Nebenton zu ā, welches letztere kein Intervall der gegenwärtigen C-Harmonie, sondern erst der nachfolgenden F-Harmonie ist; und eben so ist im zweiten Takte das c̄ Durchgang zur Grundnote d̄ des nachfolgenden A-Akkordes.

Eben so ist in Fig. 156 das h Durchgang zum c̄ des folgenden F-Akkordes, — c̄is Durchgang zur Terz d̄ der folgenden B-Harmonie, — dann das fis Durchgang zur Quinte g der folgenden c-Harmonie.

§ 347.

Der Unterschied beider Gattungen von Durchgängen besteht darin, dass Durchgänge zu Intervallen der gegenwärtigen Harmonie da stehen, wo sonst ihr Hauptton selber stehen sollte, wie man aus der Vergleichung obiger Fig. 154 *i* mit *k* ersieht. Sie stehen also gleichsam einen Augenblick an der Stelle ihres Haupttones, vertreten eine Zeitlang dessen Dienst, und können deshalb mit Recht stellvertretende Töne, stellvertretende Intervalle, (eigentlich nicht Intervalle: besser Stellvertreter von Intervallen), oder, (da Durchgänge allemal Dissonanzen sind, 1. Bd. § 101,) auch stellvertretende Dissonanzen heissen: (wiewohl wir weiter unten finden werden, dass der Sprachgebrauch diesen letzteren Titel mehr nur einer besonderen Gattung solcher Durchgänge beizulegen pflegt.) — Nicht eben so könnte man einen Durchgang zu einem Intervalle der folgenden Harmonie eine stellvertretende Note nennen. In obiger Fig. 155 lässt sich nämlich nicht sagen, das h̄ vertrete die Stelle seines Haupttones ā; denn da, wo dies durchgehende h̄ steht, würde sein Hauptton ā selbst noch gar nicht an seiner rechten Stelle stehen, weil er zu der C-Harmonie noch gar nicht passen würde; das h̄ kann demnach hier nicht als die Stelle von ā vertretend angesehen werden, und darum auch nicht stellvertretender Ton heissen; — und eben so wenig das ē Stellvertreter des Tones d.

§ 348.

Es lässt sich die Eintheilung in Durchgänge zu Intervallen der gegenwärtigen, oder der folgenden

Harmonie, auch auf Durchgänge untergeordneten Ranges anwenden. In obiger Fig. 150 beziehen sich die Durchgänge ersten und zweiten Ranges ā und h̄, beide zuletzt auf den harmonischen Ton c̄, welcher harmonisches Intervall derselben Harmonie ist, während welcher die Durchgänge erklingen; und eben dies gilt im folgenden Takte von den Tönen h a. — In Fig. 154 hingegen beziehen sich die Durchgangtöne h̄ und ā auf das h̄ des folgenden Taktes, also auf ein Intervall der folgenden G⁷-Harmonie. — Eben so beziehen sich in Fig. 153*i* die Durchgänge h̄ ā zuletzt auf den Ton f̄, welcher erst einen Theil der folgenden D-Harmonie ausmacht. — Eben dies gilt bei *k* von den Tönen h̄ ā ās. Bei *k* sind also die drei letzten Achtelnoten des ersten Taktes Durchgänge zum Intervalle f̄ der folgenden D-Harmonie; die zwei ersten des folgenden Taktes aber sind Durchgänge zu einem Intervalle derjenigen Harmonie, während welcher sie auftreten. Alle beziehen sich nämlich, wie bereits mehrmal erwähnt, auf die einzige harmonische Note f̄, an welche sie sich theils mittelbar, theils unmittelbar, anlehnen. Alle sind mithin unmittelbar oder mittelbar Durchgänge zu diesem Tone f̄, welcher harmonisches Intervall der im zweiten Takt auftretenden D-Harmonie ist. Nun aber erklingen nur die Durchgänge ḡ und ḡs während der D-Harmonie, und nur diese sind also Vorschläge zu einem Intervalle der Harmonie, während welcher sie erklingen: die Durchgänge h̄ ā ās hingegen erklingen während der C-Harmonie, zu welcher der Hauptton f̄ selber noch gar nicht, sondern erst zur folgenden D-Har-

monie gehört, und sind also all' diese drei Töne Durchgänge zu dem f̄ der folgenden b-Harmonie.— Bei *l* sind h̄ b̄ ā ās Durchgang zur folgenden Harmonie.

§ 349.

Man kann im Vorübergehen bemerken, dass ein Intervall, an dessen Stelle eine Zeitlang ein stellvertretender Ton steht, während dieser Zeit nicht für ausgelassen gelten kann, und daher z. B. Fig. 157, woselbst, während der ganzen ersten Hälfte des 2ten Taktes, die Terz der tonischen Harmonie nicht, sondern nur der ihre Stelle vertretende Ton d̄is gehört wird, darum keineswegs gegen die, im 1. Bd. S. 216, erwähnte Regel der Auslassung verstösst.

B.) *Kurze, — längere Durchgänge.*

§ 350.

Die Durchgänge sind bald von längerer Dauer, bald gehen sie auch nur schnell vorüber; oder, mit anderen Worten, die Hauptnote erscheint entweder sehr bald nach der Nebennote, oder aber sie bleibt länger aus, lässt länger auf sich warten.

In den bisher angeführten Beispielen sahen wir meist kurze Durchgänge, von Sechszehntel-, oder Achtelnoten. Länger sind in Fig. 147*k* die Durchgänge des ersten, zweiten und dritten Taktes, — noch länger die des 5ten und 6ten, so wie der in 148*k*.

§ 351.

Es ist natürlich, dass ein Durchgang um so fühlbarer und auffallender wird, je länger er anhält, je länger also der Hauptton, auf welchen er sich bezieht, ausbleibt, — indess Durchgänge, welche sich sonst wohl herbe ausnehmen würden, bei geschwindem Vorübergehen nicht mehr unangenehm auffallen. So hat z. B. Mozart im Quintette des zweitem Akts der Zauberflöte, ganz unbedenklich die Durchgänge Fig. 158 gesetzt, welche den weit herber klingenden in Fig. 159 ganz ähnlich sind, welche aber dort, wegen des schnellen Vorübergehens, durchaus nicht mehr widrig klingen.

C.) *Leichte, — schwere Durchgänge.*

§ 352.

Eine zweite, nicht unwichtige Verschiedenheit der Durchgänge, beruht darauf, ob die Nebennote auf einem schwereren Zeittheile erscheint, als die Hauptnote, — oder auf einem leichteren.

In Fig. 142 *k* sind, im ersten Takt, alle durchgehende Noten innerlich leichter als die harmonischen: im zweiten Takt aber umgekehrt. — In Fig. 148 *k* ist das durchgehende c̄ schwerer als das darauf folgende h, — u. s. w.

Manche Tonlehrer wollen nur diejenigen durchgehenden Noten eigentlich durchgehende Noten genannt wissen, welche auf leichteren Zeiten als ihre Hauptnoten eintreten, diejenigen aber, welche auf schwereren Zeiten erscheinen, sollen Wechselnoten heissen. — Andere wollen jenen

den Namen regulär durchgehende Noten beilegen, den letzteren aber den Namen irregulär durchgehende; (worin grade die Irregularität liegen soll? verstehe ich freilich nicht.) — Wieder andere verstehen unter regulärem und irregulärem Durchgehen wieder etwas ganz Anderes (z. B. Koch, in s. Anleit. z. Kompos.) —

Durch diese Varianten sind wieder all' diese Kunstwörter zweideutig, und für uns unbrauchbar geworden, bis auf die einzige Benennung: Wechselnote. Denn da unter diesem Ausdrucke niemand etwas anderes versteht, als eine Durchgangnote, welche auf einem schwereren Zeittheil erscheint als ihre Hauptnote, so können allerdings auch wir uns, zur Bezeichnung eines solchen Tones, der Benennung Wechselnote bedienen. — Man kann übrigens einen solchen Ton eben so gut auch einen schweren Durchgang nennen, und im Gegentheile die auf leichte Zeiten fallenden Durchgangnoten leichte Durchgänge, leichte Vorschläge, leichte durchgehende Noten.

§ 353.

Die Eintheilung der Durchgänge in leichte, und schwere, erschöpft übrigens an und für sich selber nicht alle möglichen Fälle: indem Durchgänge vorkommen können, von denen man in der That nicht bestimmt zu sagen weiss, ob man sie für Wechselnoten, oder für leichte Durchgänge erklären soll. Dies ist z. B. der Fall in dreitheiligen Taktarten, in welchen bekanntlich zwei leichte Takttheile nacheinander folgen, (1. Bd. S. 100), wo man also, wie in Fig. 141, nicht bestimmt zu sagen weiss, ob man das $\bar{cis}$ leichter, oder schwerer als das nachfolgende $\bar{d}$ nennen soll.

Eben dies ist der Fall, wenn die durchgehende Note eine Synkope bildet und somit zwar auf ei-

nem leichten Zeittheil eintritt, aber hernach auch in dem folgenden schwereren noch fortwährt, z. B. in Fig. 141½. Hier sind die Durhgänge cis und a weder bestimmt Wechselnoten, noch auch bestimmt leichte Durchgänge zu nennen. — Eben so sind in 160*i*, in den beiden Oberstimmen, die Zwischennoten f und d im 2ten Takt allerdings leichte Durchgänge, und eben so unzweideutig sind sie im folgenden 3ten Takte schwerer als ihre Hauptnoten g und e, und folglich Wechselnoten: — im 4ten Takt aber sind sie so zu sagen Beides zugleich. — Eben so sind im 5ten Takte die Zwischennoten e und c unzweideutig leichte Durchgänge, — die im 7ten Takt aber zweideutig. — Von ähnlicher Art sind die Durchgänge im 8ten Takt. — Werden endlich solche Durchgänge vollends auch noch entweder in Stücke zerbröckelt, oder durch Pausen getrennt, u. dgl., wie bei 160*k*, so wird es dann immer noch unbestimmter, ob sie als schwere, oder als Wechselvorschläge zu betrachten sind.

§ 354.

Es liegt in der Natur der Sache, dass Wechselnoten etwas härter auffallen, als leichte Durchgänge, schon darum, weil sie schwerer sind, auf die schwerere oder sogenannte bessere Zeit fallen, ihrer Hauptnote die gute Zeit wegnehmen, und dadurch sich mehr hervorheben, als andere leichter vorübergehende. Darum stossen z. B. in Fig. 161 die beiden Durchgänge h im ersten Takte bei weitem nicht so hart an, als im zweiten Takte, weil sie in jenem blos leicht vorübergehende, in diesem aber schwer auftretende Durchgänge sind.

D.) *Durchgänge in mehren Stimmen zugleich.*

§ 355.

Dass Durchgänge bald in der Oberstimme, bald im Bass, bald auch in Mittelstimmen vorkommen, haben wir aus den bisherigen Beispielen schon von selber bemerken können, so wie, dass nicht selten auch in mehren Stimmen zugleich welche vorkommen. Z. B. in Fig. 160 und 162 erscheinen Durchgänge in den beiden oberen Stimmen, — bei Fig. 163 in vier Stimmen zugleich.

§ 356.

Auf solche Art kann es denn auch geschehen, dass Einem und denselben Tone zwei Nebennoten zu gleicher Zeit vorangehängt werden, nämlich eine von oben, und eine zweite von unten; — oder umgekehrt, dass der Ton einer und derselben Tonstufe als Nebenton zweier verschiedenen Haupttöne zu gleicher Zeit erscheint, nämlich als Nebenton von unten zu dem nächst über ihm liegenden Tone, und als Nebenton von oben zu dem nächst tieferen.

Als Beispiel ersterer Art mag Fig. 164 dienen. Hier geht die Oberstimme durch den harmoniefremden Ton $\bar{d}$, zu $\bar{c}$; in der zweiten Stimme aber geht eben diesem $\bar{c}$ der Nebenton $\bar{h}$ voran. — Eben so gehen im folgenden Takte dem $\bar{d}$ Nebennoten von oben und von unten zugleich voran. — Aehnliches findet man in Fig. 163.

Umgekehrt, als Beispiel der letzteren Art, ist in Fig. 165 dem $\bar{d}$ der Durchgang $\bar{c}$ vorangehängt,

dem Tone b aber der Nebenton c. Hier ist also gleichsam ein und derselbe Ton (c oder c) Durchgang zu zwei verschiedenen Haupttönen, (zu d, und zu b.)

Es kann in solchen Fällen sogar der Ton einer und derselben Tonstufe in zweierlei chromatisch verschiedener Gestalt zweien Haupttönen vorgeschlagen werden, wie z. B. in Fig. 149i, wo im 2ten Takte fis als Nebenton von e, und zugleich fis als Nebenton von g ertönt.

§ 357.

Wenn zwei mit durchgehenden Noten durchflochtene Stimmen in paralleler Bewegung einherschreiten, so kann dies auf zwei verschiedene Arten geschehen; nämlich entweder so, dass allemal beide Stimmen zugleich Hauptnoten haben, wie in Fig. 166, 167 u. dgl., — oder aber so, dass, indess die eine Stimme eine Hauptnote angiebt, die andere eine Nebennote hat, und umgekehrt, wie dies in Fig. 168 der Fall ist. Hier hat beim dritten Viertel die Oberstimme die Grundnote der zu Grunde liegenden C-Harmonie, die zweite Stimme aber einen Durchgang zur Quinte. Beim folgenden Viertel aber hat die Oberstimme einen Nebenton (und zwar zweiter Klasse), die zweite Stimme aber die eigentliche Quinte. Beim folgenden 5ten Viertel haben dann wieder beide Stimmen zugleich Durchgangtöne, (wenn man sie nicht etwa für wirkliche Intervalle einer freilich nur kurz vorübergehenden fis-Harmonie ansehen will.)

§ 358.

Es ist an sich wohl herber, wenn mehre Stimmen zugleich mit Durchgängen durchflochten sind, als wenn dies nur in Einer der Fall ist: allein dass auch Durchgänge in mehren Stimmen zugleich ohne alle unangenehme Härte erscheinen können, beweisen schon mehre der bisherigen Beispiele; namentlich Fig. 163.

E.) *Durchgänge bei Brechungen.*

§ 359.

Nicht selten findet man auch Durchgänge mit Brechungen verbunden, und zwar bald in gemeinen Brechungen, wie z. B. Fig. 169 — oder auch bei stimmiger, so, dass eine brechende Stimme mehre gebrochene Stimmen vorstellt, in deren Gesang Durchgänge eingeflochten sind, wie Fig. 170*i*, wo die Oberstimme zwei gebrochene Oberstimmen wie bei *k* vorstellt, in deren Gesang mehre durchgehende Töne eingeflochten sind. — Eben so stellt Fig. 171*k* zwei in Durchgängen einherschreitende Stimmen wie bei *i*, gebrochen vor. — Auch Fig. 172*i* kann man sich als Brechung der drei Stimmen bei *k* vorstellen, indem man sich dabei drei nacheinander eintretende Stimmen denkt, deren jede, bevor sie den harmonischen Ton anschlägt, erst einen Durchgang vorausschickt. Eben so auch Fig. 173.

In Fig. 174*k* sind die beiden gebrochenen Unterstimmen von *i* durch durchgehende Noten untereinander verbunden, und gleichsam aneinander gehängt.

F.) *Hauptton mit dem Nebentone zugleich erklingend.*

§ 360.

Ebenfalls schon aus den bisherigen Beispielen von Durchgängen zu Intervallen der gegenwärtigen Harmonie, sehen wir, dass auch nicht selten einem Intervalle einer Harmonie eine Nebennote vorangefügt wird, indess in einer andern Stimme dies Intervall selber ertönt. Z. B. in Fig. 175*i* wird, in der Oberstimme, dem Grundtone $\bar{g}$, der durchgehende Ton $\bar{a}$ vorangeschickt, indess in der zweiten Stimme der Grundton $\bar{g}$ selber erklingt: und eben so hernach $\bar{fis}$ zu $\bar{g}$ — $\bar{cis}$ zu $\bar{d}$ — $\bar{cis}$ zu $\bar{d}$, u. s. w. — Aehnliches findet sich bei 176.

Eben so steht in Fig. 177 im 3ten Takt in der Oberstimme $\bar{\bar{a}}$ als Nebenton zu $\bar{g}$, indess in der dritten Stimme g selber erklingt. Noch im nämlichen Takte vernimmt man in eben dieser dritten Stimme a als Nebenton zu h, indess im Basse H selber erklingt; — und während der ferneren Fortdauer eben dieses Basstones H, giebt bald darauf die zweite, und dann wieder die dritte Stimme den Ton $\bar{a}$ als Nebenton zu $\bar{h}$ an. — Vergl. ebendaselbst Takt 7 u. 8.

§ 361.

In dem vorhin angeführten Beispiele Fig. 175*i* liegt das ohne Nebennote eintretende $\bar{g}$ um eine Oktave tiefer, als das durchgehende $\bar{\bar{a}}$; — und eben so das durchgehende $\bar{fis}$ höher als das gleichzeitige $\bar{g}$. — Eben so verhält es sich in Fig. 176 *i*.

Es kann aber das unmittelbar angeschlagene harmonische Intervall auch wohl in derselben Ok-

tave wie der vorgeschlagene Nebenton liegen, wie z. B. in Fig. 175*k* und 176*k*.

Es klingt allemal herber, wenn, zugleich mit dem Nebenton, auch der Hauptton mitgehört wird, als wenn dies nicht der Fall ist. So wird man z. B. Fig. 175*i* und *k*, und Fig. 176*i*, *k*, durchgängig herber klingend finden, als Fig. 175*l* und 176*l*, wo solches Zusammenklingen des Haupttones mit seinem Nebentone, durch Auslassen des ersteren, vermieden ist.

Insbesondere fallen aber solche, zugleich mit der Hauptnote gehört werdende Durchgänge alsdann vorzüglich herbe auf, wenn ihr Hauptton sogar in eben derselben Oktave zugleich mit ihnen gehört wird, so dass derselbe nicht allein zugleich mit dem Nebentone, sondern auch unmittelbar und hart neben demselben erklingt, wie bei 175*k* und 176*k*.

Das Zugleichhörenlassen des Haupttones mit seinem Nebenton ist jedoch alsdann am wenigsten herbe, wenn jener die Grundnote der Harmonie ist, wie z. B. im ersten Takte von 175*i*. — Minder gelinde nimmt sich ein Nebenton zugleich mit anderen Intervallen aus, z. B. mit der Grundquinte, wie im zweiten Takte, — und noch etwas anstössiger zugleich mit der Terz, wie im 3ten Takte.

Eben so klingen in Fig. 178*i* die Durchgangtöne h und J nicht hart gegen den im Basse liegenden Grundton C an: — man gebe aber statt dessen einmal die Grundterz E im Basse an, so wird man wohl fühlen, wie viel herber die harmonie-

fremden Nebentöne d und f gegen dies E anklingen. — Das Aehnliche wird man bei k finden, wenn man, statt c in der Oberstimme, e greift.

Eben daher mag es rühren, dass die vorhin besprochenen Durchgänge des Beispiels Fig. 177 dem Gehör eben nicht schmeicheln.

Ferner klingt solches Zusammentreffen des Nebentones mit seinem Haupttone bei sogenannten halbtönigen Durchgängen etwas herber als bei ganztönigen. Man wird leicht fühlen, dass in Fig. 175*i* das fis herber gegen das zugleich ertönende g anstösst, als das a, — im dritten Takte das a herber gegen das b, als das c.

G.) *Mitanschlagende Durchgänge.*

§ 362.

Wir finden ferner, bei Betrachtung der verschiedenen Arten von Durchgängen, dass zuweilen der durchgehende Ton mit anderen harmonisch geltenden zu gleicher Zeit angeschlagen wird,—zuweilen aber auch nicht. In Fig. 179*i* werden, zugleich mit den Durchgängen c und a, auch die Intervalle der Grundharmonie mit angeschlagen; — bei *k* aber nicht.

Aehnliches gleichzeitiges Anschlagen der harmonischen Noten mit einer Nebennote findet man in Fig. 175 *i* und 176 *i*, *k*, — zum Theil auch bei 175 *l*.

Eben so schlagen auch bei Fig. 177 im 2ten Takte, zugleich mit dem g, welches Durchgang zu fis zu sein scheint, in der Oberstimme gleichzei-

tig ā, und im Basse c an; — und eben so schlägt im folgenden Takte der Durchgangton c̄is zugleich mit den harmonischen Tönen H und g der unteren Stimmen an. — Dasselbe wiederholt sich Takt 6, 7.

§ 363.

Jeder Durchgang fällt allemal greller auf, wenn er zugleich mit harmonischen Noten angeschlagen wird. Darum klingen z. B. in Fig. 176 *k*, *l*, die Durchgänge bei weitem härter als bei *m* und *n*.

Solche grössere Härte ist dann doppelt fühlbar, wenn sogar eben das Intervall, auf welches der Durchgang sich bezieht, mit demselben zugleich angeschlagen wird, und also Haupt- und Nebenton nicht nur zugleich gehört, sondern auch zu gleicher Zeit angeschlagen werden, wie z. B. in Fig. 175 *i*, *k*, — 176 *i*, *k*, *l*, — auch in Fig. 180 *k* bis *o*, (nicht eben so bei *i*, woselbst f̄ als Nebenton nicht zu ḡ, sondern zu c̄ vorkommt, welches c̄ nicht zugleich mitgehört wird.)

Aus eben diesem Grunde klingen in Fig. 181 *i* der zweite und der dritte Takt, so, wie sie hier stehen, bei weitem linder und weicher, als wenn die Mittelstimme etwa so gesetzt wäre, wie bei *k*. In Letzterem trifft nämlich, beim 7ten Achtel des zweiten Taktes, in der Oberstimme, f̄is, als Nebenton zu ḡ, mit dem harmonischen Tone g der Mittelstimme so zusammen, dass sie genau zu gleicher Zeit anschlagen, welches viel herber auffällt, als so, wie es bei *i* steht, wo eben dies f̄is zwar auch mit einem harmonischen Tone, dem

b der Mittelstimme, aber doch nicht mit dem g selber, zusammentrifft. — Eben so schlagen bei *k* im folgenden Takte ā als Nebenton zu ḡ, und g selber, zu gleicher Zeit an, welches ebenfalls bei *i* vermieden ist.

Eben hieraus ergiebt sich auch ein weiterer Grund, warum im 3ten und 4ten Takte von Fig. 177 die Nebennoten zu h so hart gegen das im Basse jedesmal von neuem mitanschlagende H anstossen, — und warum 176*i* härter klingt als *m*, wo die Hauptnote ē nicht jedesmal mit angeschlagen wird.

II.) *Welche Töne einem Hauptton als Nebentöne vorgeschlagen werden können.*

§ 364.

Wenn wir aus dem Bisherigen ersahen, dass einem Haupttone bald dieser bald jener andere Ton als Nebenton vorangeschlagen wurde, so erräth man doch wohl im Voraus, dass einem Haupttone nicht willkürlich jeder beliebige Ton vorgeschlagen werden kann. Schon der Haupt-Grundsatz S. 41 deutet Beschränkungen an, und diese werden wir jetzo näher zu erforschen, und möglichst zu bestimmen suchen.

A.) *Durchgänge von Unten, — von Oben.*

§ 365.

In Ansehung der Richtung, in welcher eine Stimme sich von der Nebennote zur Hauptnote

bewegt, sind die Durchgänge entweder **Durchgänge von Unten**, oder solche **von Oben**; d. h. der Nebenton kann sowohl ein tieferer Ton sein, als der Hauptton, — als auch ein höherer.

B.) *Halbtönige, — ganztönige.*

§ 306.

In Ansehung der **Grösse des Stimmenschrittes**, oder **des Intervalls** von der Nebennote zur Hauptnote, sind die Durchgänge entweder **halbtönig**, oder **ganztönig**; oder mit andern Worten: **der Nebenton ist von seinem Haupttone bald um eine kleine, bald um eine grosse Tonstufe entfernt.** Durchgänge erster Art nennt man gewöhnlich **halbtönige Durchgänge**, die letzteren aber **ganztönige**; welche Namen aber freilich etwas uneigentlich sind. — Richtiger, aber freilich ungewöhnlicher, wären die Benennungen **grosstöniger, kleintöniger Durchgang**, — oder noch eigentlicher: **gross-, und kleinstufig.** Vgl. 1. Bd., S. 59 unten und S. 64.

Ein Durchgang aber, welcher von seinem Haupttone noch **weiter, als um eine kleine, oder grosse Stufe**, entfernt wäre, würde dem Gehöre nicht mehr als brauchbarer Nebenton erscheinen; er würde nicht mehr ein, dem Haupttone **zunächstgelegener** Ton, (S. 41), heissen können, vielmehr von demselben zu entfernt sein, um sich innig genug an ihn anzuschliessen. Wenn man daher z. B. in Fig. 182*i*, statt

des halbtönigen Durchganges h, etwa ā setzen wollte, welcher letztere Ton von der Hauptnote c̄ um eine kleine Terz entlegen ist — und statt des folgenden Vorschlages c̄is, etwa gar ē, wie bei *k*, oder āis, oder b̄, u. dgl., so fühlt man wohl, das Gehör widerstrebt solchen Durchgängen.

C.) *Leitereigene, — leiterfremde Durchgangtöne.*

§ 367.

Eine weitere Unterscheidung der Durchgänge gründet sich auf das Verhältnis der durchgehenden Note zu der Tonleiter der Tonart, unter deren Herrschaft sie auftritt. Die Durchgangtöne sind nämlich, wie man auch schon aus den bisherigen Beispielen gesehen, bald leitereigen, bald leiterfremd; mit andern Worten: der als Durchgang zu einer Hauptnote gebrauchte Ton wird bald so gebraucht, wie er in der eben zu Grunde liegenden Tonleiter liegt, wie z. B. in Fig. 178, 179, 180, u a. m., — bald auch anders, nämlich chromatisch erhöht, oder erniedert, wie etwa in Fig. 172 u a. m.

Man kann Vorschläge dieser letzteren Art mit Recht chromatische Vorschläge, und die chromatische Versetzung derselben zufällige Erhöhung oder Erniederung (vergl. 2. Bd. Seite 31) nennen.

Die eben erwäl chr matisch versetzten Vorschlagnoten wa sämmtli Durchgänge ersten Ranges. Man solche leiter-

fremde Durchgänge untergeordneten Ranges. In Fig. 183 ist das h Durchgang zu c, diesem h aber ist der leiterfremde Ton ais als Durchgang zweiten Ranges vorangeschickt. — Eben so ist in Fig. 184 im ersten Takte das gis Durchgang ersten Ranges zum harmonischen Tone a, das dem gis vorangehende fis aber ist leiterfremder Durchgang zweiten Ranges zu gis; — eben so im zweiten Takte desselben Beispiels, das leiterfremde gis Durchgang zweiten Ranges zum folgenden f. — In Fig. 185 findet sich gis als leiterfremder Durchgang dritter Klasse.

§ 368.

Man kann aber einen Durchgangton auch wohl erst so hören lassen, wie er in der Leiter liegt, und ihn hernach erst der Hauptnote noch mehr nähern; wie z. B. in Fig. 186 das d, als Durchgang zu e, sich, vor seinem Eintritt ins e, erst noch in dis verwandelt, so dass, auf diese Art, zwischen den zwei harmonischen Tönen c und e, statt einer Zwischennote, deren zwei stehen.

Aehnliches findet Statt in Fig. 187, wo der Ton der 5ten Stufe f, als Vorschlag zur Terz g der C-Harmonie, erst natürlich, und dann durch Erhöhung dem Haupttone g noch mehr genähert, erscheint.

Eben dies ist der Fall in Fig. 188, wo im zweiten Takte das e, als Nebenton zur eigentlichen Quinte d der G⁷-Harmonie, sich diesem d erst noch mehr nähert, indem es sich in es verwandelt. Eben so verwandelt im vierten Takte das a, als Durchgang zur Quinte g, sich erst noch

in $\bar{a}_s$, um sich seinem Haupttone $\bar{g}$, vor dem Uebergang in denselben, erst noch mehr zu nähern.

§ 369.

Eben so lassen sich in Fig. 189, im ersten Takte, die zwischen $\bar{c}$ und $\bar{e}$ liegenden harmoniefremden Töne $\bar{cis}$ $\bar{d}$ $\bar{dis}$ folgendermassen erklären und rechtfertigen: $\bar{d}$ ist Durchgang zu $\bar{e}$, wird aber, bevor es zur Hauptnote $\bar{e}$ übergeht, derselben erst noch durch Erhöhung chromatisch mehr genähert; das $\bar{cis}$ aber ist leiterfremder Durchgang zweiter Ordnung zu dem durchgehenden $\bar{d}$. — Im zweiten Takte desselben Beispiels wird eben so der Durchgangton a dem harmonischen Tone h durch chromatische Erhöhung genähert; das gis aber ist Durchgang zweiter Klasse, nämlich Durchgang zum Durchgange a.

In Fig. 190 werden im zweiten Takte drei harmoniefremde Töne zwischen $\bar{h}$ und $\bar{g}$ angeschlagen, indem das $\bar{a}$, welches als durchgehend zu $\bar{g}$ auftritt, sich diesem seinem Haupttone erst noch, durch Erniederung in $\bar{as}$, chromatisch nahet, das $\bar{b}$ aber chromatisch erniederter Durchgang zweiten Ranges zur durchgehenden Note $\bar{a}$ ist.

In Fig. 191 im ersten Takte werden zwischen den harmonischen Tönen G und c sogar vier durchgehende gehört, nämlich Gis A Ais H. Sie erklären sich, wenn man A und H als Durchgänge zweiten und ersten Ranges ansieht, Gis aber als Durchgang dritten Ranges zu A, und Ais als chromatische Annäherung des durchgehenden A an den Durchgangton ersten Ranges H. Das folgende c ist dann wieder harmonischer Ton; cis

ist Durchgang zweiter Klasse zum Durchgang erster Klasse d, welcher letztere sich vor seinem Hintreten zur harmonischen Stufe e, derselben erst noch als dis chromatisch nähert. Das demnächst folgende f ist Durchgang erster Ordnung zum folgenden g, verwandelt sich aber, vor seinem Hintreten zur Hauptnote, erst noch in fis. Im folgenden Takt ist Gis Durchgang zweiten, A aber ersten Ranges; H ist harmonischer Ton, c Durchgang vor d, wird erst noch in cis verwandelt. Nach d, als eigentlicher Quinte, folgt dis als Vorschlag zweiter Klasse zum Vorschlag ersten Ranges e; f ist die Septime der Grundharmonie, und fis Vorschlag zum folgenden Grundtone g.

Auf solche und ähnliche Art lassen sich auch wohl noch mehre harmoniefremde Töne ununterbrochen und unmittelbar nacheinander anbringen. So sind z. B. in Fig. 192 die sämmtlichen Töne h̄ b̄ ā ās ḡ ges durchgehend. Von all diesen Tönen passt keiner zu der Harmonie, während welcher er ertönt, sie können also nicht anders, als für durchgehend erklärt werden; und zwar folgendermasen: das ḡ ist Durchgang ersten Ranges zum harmonischen Tone f̄, welchem es sich vor seinem Hintritt erst noch als ges chromatisch nähert; ā ist Durchgang zweiten Ranges zu ḡ, welchem es sich ebenfalls als ās nähert; h̄ ist Durchgang dritter Ordnung zum Vorschlag zweiter Ordnung ā, und nähert sich demselben erst noch durch Erniederung und Verwandlung in b̄.

Auf solche Art können also ganze lange Reihen von Tönen gebildet werden, deren jeder nur entweder um eine kleine, oder um eine halbe Stufe höher oder tiefer ist, als der andere: welche Reihen man deshalb chromatische Tonreihen nennen kann.

Manche nennen solche Tonreihen wohl gar chromatische Tonleitern, wogegen freilich alsdann nichts zu sagen ist, wenn man mit dem Ausdrucke Tonleiter keinen höheren Begriff verbinden will, als nur den von einer Reihe von Tönen, deren einer eben immer um Etwas höher ist, als der vorhergehende, so wie eine Sprosse einer Leiter immer höher ist als die andere. Sobald man aber mit dem Namen Tonleiter den eigentlichen Begriff verbindet, wonach derselbe die Gesammtheit der Bestandtheile der einer Tonart eigenthümlichen Harmonieen bezeichnet, so sieht man wohl, wie ungeschickt es ist, solche, aus wenigen harmonischen, und vielen harmonie- und leiterfremden Tönen, bestehende Tonreihen, Tonleitern nennen zu wollen! — und wenn die Herren aus solchen höchst zufällig entstehenden Tonreihen vollends ein eigenes „Klanggeschlecht", wie sie es nennen, machen wollen, so gestehe ich gern, dass ich sie nicht verstehen kann; wenn sie mir von so hohen und geheimen Dingen sprechen, wie vom chromatischen Klanggeschlecht, oder gar von Mischungen des chromatischen und diatonischen, wo nicht gar auch des diatonisch-chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechts," — von einer chromatisch-enharmonischen Tonleiter, und solchen mystischen Dingen mehr, welche nun einmal über meinen Horizont gehen. Meine lieben Leser kann ich indessen durch die Versicherung beruhigen, dass es eben nichts auf sich hat, wenn Sie es etwa auch nicht verstehen lernen können, — und

dass man sich bei solchen hochtönenden Stichwörtern und Stichblättern, (mit Jean Paul zu reden), eben weiter nichts zu denken hat, als nichts.

Lasst uns, statt mit jenen gelehrten Herren nach vornehm klingenden Namen und Phrasen zu haschen, mit denen sie selber, wie man sieht, unmöglich einen gesunden, klaren Begriff verbinden können, unserseits lieber fortfahren, so weit wir es vermögen, nach Wirklichkeit zu forschen.

§ 370.

Wenn wir all die leiterfremden Durchgänge betrachten, so finden wir, dass die chromatische Erhöhung oder Erniederung überall dazu dient, den Nebenton seinem Haupttone näher zu bringen, als er sonst, der Tonleiter nach, stehen würde. Z. B. in Fig. 169, 170, 171, 172, 175, 181, 182, 188 u. a. m.

Ueberall, wie man sieht, nur Annäherung der Nebennote an ihre Hauptnote; oder mit andern Worten, überall findet die chromatische Verwandlung nur statt, um den Nebenton seinem Haupttone näher zu bringen; überall werden als Durchgänge nur solche Töne gebraucht, wie sie sich entweder eben in der Tonleiter vorfinden, oder aber chromatisch näher liegend.

So gut sich aber solche, dem Haupttone nähergerückte Durchgänge ausnehmen, so wenig geht es der Regel nach an, die Durchgangnote durch ein Versetzungszeichen noch weiter von der Hauptnote zu entfernen, als sie der Tonleiter zufolge von derselben entfernt ist.

Wollte man z. B. das in Fig 193*i* vorkommende durchgehende f in fis verwandeln, wie bei

h, so würde es sehr unnatürlich klingen, weil, durch solche Erhöhung, die Durchgangnote der harmonischen nicht genähert, sondern weiter von ihr entfernt würde, als in der *C*-dur-Leiter der Fall ist. Ein solches $\bar{f}_{is}$, als Durchgang zu $\bar{e}$, lässt sich deshalb in *C*-dur nicht rechtfertigen. — Wohl aber klingt eben dies $\bar{f}_{is}$ als Durchgang zu $\bar{g}$ vollkommen gut, bei *l*, weil diesem Tone, dem Tone $\bar{g}$, das $\bar{f}$, durch chromatische Erhöhung und Verwandlung in $\bar{f}_{is}$, näher gebracht wird; — oder man höre, wie sich in Fig. 194 im zweiten Takte das durchgehende $\bar{c}_{is}$ der Oberstimme ausnimmt, — und man wird keine weiteren Beweise mehr verlangen.

Eine einzige, gleichsam durch die Noth abgedrungene Ausnahme, werden wir in der Folge kennen lernen, wo sich das Gehör eine Nebennote gefallen lässt, welche von ihrer Hauptnote weiter entfernt ist, als sie, der bestehenden Tonleiter zufolge, davon entfernt wäre. (§ 376 u. ff.)

1.) Willkürliche, — oder nothwendige chromatische Annäherung des Nebentones an den Hauptton.

§ 371.

Wenn man die bis hier angeführten Beispiele von leiterfremden Durchgängen, welche, durch chromatische Verwandlung, ihrem Hauptone genähert werden, überblickt, so wirft man sich wohl die Frage auf: wann denn solche chromatische Annäherung der Nebennote an den Hauptton zweckmässig sei?

Es ist solche chromatische Annäherung bald **willkürlich**, bald aber auch gewissermasen **nothwendig**.

Wir wollen zuerst solche **willkürliche Annäherungen** betrachten. In Fig. 195 *i* könnte man, statt der Durchgänge d̄ und f̄, nach Belieben wohl auch d̄is und f̄is setzen, wie bei *k*, so wie man in Fig. 196, statt f̄is und d̄is, auch wohl f̄♮ und ♮d̄ setzen dürfte. Hier sind also die Erhöhungen willkürliche.

In Ansehung solcher willkürlichen Annäherung der Durchgangtöne können wir nur im Allgemeinen anführen, dass Vorschläge **von Unten** dieselbe weit öfter vertragen, als Durchgänge von Oben. Man sieht dies schon daran, dass unter allen bisher angeführten Beispielen die chromatisch genäherten Nebentöne fast überall Durchgänge von unten sind, indess sich nur wenige solche von oben (in obigen Figuren 188, 190, 192) finden.

Man versuche auch, z. B. in Fig. 197, statt der halbtönigen Durchgänge f̄is d̄is, und d̄is f̄isis d̄is, dergleichen Durchgänge von oben zu setzen, wie bei *k*, und man wird den Uebelstand sehr auffallend vernehmen.

§ 372.

So wie in den obigen Beispielen die chromatische Annäherung **willkürlich** ist, so ist eine solche in anderen Fällen mehr oder weniger **nothwendig**.

So fühlt man z. B. wohl, dass, wenn man in Fig. 197, statt der leiterfremden Durchgänge

fis, dis, fisis, und ais, die leitereigenen Töne fis dis fis und ais setzen wollte, wie bei *l*, der gute Fluss der Stimme dadurch sehr leiden würde. Eben so würden in Fig. 198, statt der leiterfremden Vorschläge, die leitereigenen a, fis, — d und e sich weit ungraziöser ausnehmen.

§ 373.

Eine wirkliche Nothwendigkeit aber, einen durchgehenden Ton seiner Hauptnote näher zu bringen, als er, der eben zu Grunde liegenden Tonleiter nach, stehen würde, entspringt vorzüglich oft aus dem oben angeführten Grundsatze, dass der Nebenton von seinem Haupttone nicht weiter, als höchstens um eine grosse Stufe, entfernt sein kann. Oder mit andern Worten: in manchen Fällen kann, dem erwähnten Grundsatze zufolge, mancher Ton so, wie er eben in der Tonleiter liegt, gar nicht als Vorschlag gebraucht werden, sondern er muss, um als Durchgang zu einer Hauptnote dienen zu können, derselben durch chromatische Versetzung näher gerückt werden, als er, der Tonleiter zufolge, steht, indem er, wollte man ihn so gebrauchen, wie er in der Tonleiter liegt, von dem Haupttone weiter als um eine grosse Tonstufe abstehen, und darum, als zu weit abstehend, als Durchgang zu demselben nicht brauchbar sein würde.

Dies ereignet sich in der Molltonleiter. In dieser bildet nämlich der Zwischenraum vom Tone der sechsten Mollstufe zu dem der siebenten, eine sogenannte übermässige Stufe. Sollte

nun der eine dieser Töne als Durchgang zu dem anderen gebraucht werden, z. B. in *a*-moll der Ton f als Durchgang zu gis, oder gis als Vorschlag zu f, so wär eine solche Durchgangnote von ihrer Hauptnote um eine übermässige Tonstufe entfernt.

Ein solcher Durchgang würde nun aber dem, gleich im Eingange der Lehre von Durchgängen angedeuteten, und S. 61 im § 366 näher ausgesprochenen Grundsatze zuwiderlaufen. Darum kann also f♮ nicht als durchgehend zu gis dienen, und gis nicht als Durchgang zu f. — Soll daher der Ton einer solchen Stufe als Durchgang zum Tone der anderen gebraucht werden, so muss er nothwendig dem letzteren näher gerückt, das f also, um als Durchgang zu gis zu dienen, in fis verwandelt werden, — das gis aber in g♮, um Durchgang zu f sein zu können. Oder mit andern Worten: wenn gis Hauptnote ist, und es soll demselben ein Durchgang von unten angehängt werden, so kann der, der *a*-moll-Leiter eigene Ton f nicht als solcher Durchgang gebraucht werden, sondern es muss, statt dessen, nothwendig fis gesetzt werden; — und aus gleichem Grunde kann da, wo ♮f Hauptnote ist, nicht gis, als Vorschlag von oben zu diesem f gebraucht werden, sondern nur ♮g.

Wir wollen dies an einigen Beispielen näher entwickeln.

§ 374.

a.) Wenn dem Tone der siebenten Mollstufe, z. B. in *a*-moll dem Tone gis, ein Durchgang von unten vorangefügt werden soll, so kann dazu das, der *a*-Moll-

leiter eigene f nicht dienen, sondern nur das dem gis nähere fis; und darum ist also das in Fig. 199 zweimal vorkommende fis ein **nothwendig** erhöhter Ton.

Von ähnlicher Art ist 200. Wenn hier im dritten Takte dem folgenden Tone gis ein Durchgang von Unten vorangeschickt werden soll, so kann solcher nicht das der Harmonie und Tonleiter des dritten Taktes eigene f, sondern nur das dem gis näher gerückte fis sein: — und aus demselben Grunde steht auch im sechsten Takte nicht f, sondern fis; — so wie in 201 nicht b, sondern bis.

Eben um derselben Ursache willen hört man in Fig. 202, am Ende des 8ten Taktes, in der Mittelstimme den Ton gis als Vorschlag zum ais des folgenden Taktes. Denn obgleich in der *h*-Molleiter nicht gis, sondern g liegt, so würde dies g doch nicht als Vorschlag zu ais dienen können, von welchem letzteren Tone es um eine übermässige Sekunde entlegen ist.

Aus gleichem Grunde habe ich, in meiner Messe No. II., in der Durchführung des Fugenthema's in Moll, (Fig. 203, im 2ten und 4ten Takte), nicht g, sondern nur gis als Vorschlag zum folgenden ais setzen können.

In den bisherigen Beispielen figurirten überall harmonische Töne und Durchgänge **ersten** Ranges: — folgende Beispiele zeigen aber, dass ganz Dasselbe **auch bei Haupt-, und Nebennoten untergeordneten Ranges** statt findet.

In Fig. 204 liegt die Harmonie a, als **tonische** von *a*-moll, zu Grunde. Das gis ist also nichts

Andéres, als ein leitereigener Durchgang zum folgenden $\bar{a}$, (dass das leiterfremde $\bar{g}\natural$ statt $\bar{g}\sharp$ als Nebenton zu der Hauptnote $\bar{a}$ nicht dienen könnte, wissen wir schon von Seite 67), — das $\bar{f}\sharp$ aber ist Nebennote zweiten Ranges zum ersterwähnten $\bar{g}\sharp$. — Nun ist der *a*-Molltonleiter zwar freilich nicht fis, sondern f eigen, allein das leitereigene $\bar{f}$ könnte aus dem ebenerwähnten Grunde nicht als Durchgang zu $\bar{g}\sharp$ dienen, und deshalb ist es also nóthwendig, hier das $\bar{f}$ in $\bar{f}\sharp$ zu verwandeln, und es dadurch der Hauptnote zweiten Ranges, dem $\bar{g}\sharp$, mehr zu nähern.

§ 375.

b.) Soll aber dem Tone der sechsten Mollstufe, z. B. in *a*-moll dem Tone f, ein Nebenton von oben vorangeschickt werden, so kann dazu das leitereigene gis nicht, sondern nur das näherliegende $\bar{g}\natural$ dienen, und darum erscheint in Fig. 205 zweimal nicht das leitereigne $\bar{g}\sharp$, sondern $\bar{g}\natural$ als Nebenton vor der Terz $\bar{f}$ der Unterdominantharmonie, so wie, aus gleichem Grunde, auch in Fig. 206, vor der Quinte $\bar{f}$ des verminderten Dreiklanges der zweiten Mollstufe, nicht $\bar{g}\sharp$, sondern nur $\bar{g}$ brauchbar ist. —

Eben so ist in Fig. 207 der Ton $\bar{f}$ Durchgang ersten Ranges zum harmonischen Tone $\bar{e}$, (statt des leitereigenen $\bar{f}$ hier $\bar{f}\sharp$ zu setzen, würde wieder nach Seite 67 nicht angehen), — das dem $\bar{f}$ vorhergehende $\bar{g}$ aber ist Durchgang zweiten Ranges zur leitereigenen Nebennote $\bar{f}$. Nun ist zwar der

a-Molltonleiter nicht g, sondern gis eigen: allein um als Vorschlag zu f dienen zu können, muss das gis in ♮g verwandelt werden, weil gis zu weit von f entfernt ist, um sich als Durchgang an dasselbe anlehnen zu können.

In Fig. 208 ist, bei der Harmonie *a*: V⁷, der Ton f Durchgang zum Grundtone c; diesem Nebentone f aber ist ein Nebenton zweiten Ranges von oben vorgeschlagen. Als solcher könnte aber der, um eine übermässige Sekunde von f entlegene harmonische Ton gis nicht dienen, sondern es muss statt dessen g♮ gebraucht werden, (wo denn freilich g♯ und g♮ zugleich erklingen; gis als harmonisches Intervall, g aber als Durchgang). — Von derselben Art ist Fig. 209, — so wie auch 210, wo, während der Fis⁷-Harmonie, a♮ als Vorschlag zu g ertönt. — Eben so erklingt in Fig. 211 im 3ten Takte f als Vorschlag zu cis, indess im Basse Fis gehört wird, und ebendaselbst im 7ten Takte in der Oberstimme g als Vorschlag zu f, während Gis im Basse liegt. — Auf gleiche Art vernimmt man in Fig. 212 im 4ten Takt in der Oberstimme durchgehend d♮, indess im Basse dis als eigentliche Terz der H-Harmonie erklingt. — Das Gleiche sieht man in Fig. 213.

Eine ähnliche Nothwendigkeit findet statt in Fig. 214. Wenn nämlich hier dem Tone c (der None des Grundtones) ein Durchgang von oben vorangeschickt werden soll, so kann das zum Akkorde gehörige dis zu solchem Durchgange nicht dienen, weil es von dem als Hauptnote zu betrachtenden c zu weit entlegen ist: das dis muss deshalb seiner Hauptnote c mehr genähert, also in

dis verwandelt werden, und so können denn (auch hier) dis und des zu gleicher Zeit erklingen. (Auch hierüber ein Mehres im Folgenden.)

Man sieht wohl, wie natürlich solches Zusammentreffen chromatisch verschiedener Töne sich aus den Grundsätzen erklärt, welche wir bisher aufgefunden haben, wie nothwendig also z. B. in Fig. 215 Bach, grade den Grundsätzen ganz gemäss, in der Oberstimme, als Vorschlag zu f nicht gis, sondern nur g setzen konnte, und wie wenig es daher Noth thut, diese Stelle, zu Bachs Entschuldigung, einen „kleinen Fehler", eine „Kleinigkeit" zu nennen, nach welcher man einen grossen Mann, wie Bach oder Mozart, nicht beurtheilen dürfe; wie dies in der Leipz. allg. Musikal. Ztg. 1. Jahrg. S. 510 zu lesen ist. Es thäte mir leid für Mozart und Bach, wenn sie solcher Entschuldigungen bedürften!

2.) Entferntere Durchgänge.

§ 376.

Wir haben bis hier die Bemerkung verfolgt, dass das Gehör die chromatische Annäherung eines Nebentones an seinen Hauptton nicht nur erträgt, sondern in manchen Fällen fodert; dass es sich aber einen Nebenton nicht gefallen lässt, welcher weiter von seiner Hauptnote entfernt wäre, als er eben in der Tonleiter liegt.

Es hat jedoch, wie wir am Ende des § 370 im Voraus angekündigt, erst die Nothwendigkeit andere unangenehmere Uebelstände zu vermeiden, und dann die Macht der Gewohnheit, uns gelehrt, gewisse Abweichungen von diesem Ge-

setze zuweilen zu ertragen. Dies ist vorzüglich da der Fall,

§ 377.

a.) wo die Befolgung der Regel einen übermässigen Sekundenschritt herbeiführen würde, welchen man, weil er sich gewöhnlich etwas holpernd ausnimmt, (worüber in der 10. Abtheilung das Nähere,) gerne vermeiden mögte.

Dies ereignet sich namentlich wieder in der Molltonart und zwar auch wieder wegen der schon öfter erwähnten Entlegenheit des Tones der sechsten Mollstufe von dem der siebenten.

I.)) Wenn nämlich z. B. in Fig. 216 *i* die Oberstimme, nachdem sie den harmonischen Ton $\bar{g}_{is}$ angegeben, zum folgenden harmonischen Ton $\bar{c}$ durch eine Zwischennote herabsteigen soll, so würde solcher Zwischenton, der Regel nach, das leitereigene $\bar{f}$ sein müssen. Der Stimmenschritt vom leitereigenen $\bar{g}_{is}$ zu $\bar{f}$ würde aber eine übermässige Sekunde messen, welche sich hier um so weniger fliessend ausnähme, da eine solche Zwischennote $\bar{f}_{\natural}$ zwischen $\bar{g}_{is}$ und $\bar{c}$, gleichsam ganz unsymetrisch, gar nicht in der Mitte zwischen beiden Tönen, sondern dreimal so weit von $\bar{g}_{is}$ als von $\bar{g}$, gelegen wäre. Eine Stimme, welche solchergestalt fortschritte, würde so zu sagen gleichsam holpernd von $\bar{g}_{is}$ zu $\bar{f}$ herabfallen; und um diesen Mangel an Glätte und Rundung zu vermeiden, ist es am Ende noch besser, statt des Tones $\bar{f}_{\natural}$, lieber $\bar{f}_{is}$ zwischen $\bar{g}_{is}$ und $\bar{c}$ zu setzen, wie bei *k*, obgleich dieser Durchgang $\bar{f}_{is}$ von

seiner Hauptnote $\bar{e}$ weiter absteht, als der leitereigene Durchgang $\bar{f}$ abstehen würde. — Auf gleiche Art und aus demselben Grunde, kommt im zweiten und dritten Takte desselben Beispiels noch mehrmal $\bar{f}\sharp$ statt $\bar{f}\natural$ als Vorschlag vor $\bar{e}$ vor.

II.)) Umgekehrt wäre bei 217*i* der Ton $\bar{g}_{is}$ leitereigener Durchgang zum folgenden harmonischen Tone $\bar{a}$: um aber den übermässigen Sekundenschritt vom vorhergehenden harmonischen Tone $\bar{f}$ zum Zwischentone $\bar{g}_{is}$ zu vermeiden, und diesen letzten mehr in die Mitte zwischen beide harmonische Töne zu rücken, setzt man, statt des leitereigenen $\bar{g}_{is}$, in solchem Falle besser $\bar{g}\natural$, wie bei *k*, obgleich dies $\bar{g}$ seiner Hauptnote weniger nahe liegt, als das leitereigene $\bar{g}_{is}$ liegen würde.

Die so eben erwähnten Ausnahmen sind, wie man wohl sieht, im Grunde nichts Anderes, als Nothbehelfe, da wo es darauf ankommt, aus zwei Uebeln das kleinste zu wählen, nämlich entweder einer Stimme einen übermässigen Sekundensprung zuzumuthen, oder sich einen Durchgang zu erlauben, welcher nicht so nahe bei seiner Hauptnote liegt, als er eigentlich liegen sollte.

Ebendarum tritt aber diese Nothwendigkeit, sich einen solchen von einer Hauptnote weit abstehenden Durchgang zu erlauben, auch nur da ein, wo die übermässige Sekundenfortschreitung wirklich unangenehm klingen würde, welches, wie wir am angef. O. erwähnen werden, nicht grade immer der Fall ist; und ist dies nicht, so lässt man auch billig die Vorschläge so, wie sie der Leiter nach sein sollten. So sehen wir in Fig. 218, dass erst der

Alt, dann auch die Oberstimme, von der harmonischen Note cis zu b herabschreitet. — Eben solche Fortschreitung finden wir auch in Fig. 219, Takt 2, in der zweiten Violine, von a zu ges.

§ 378.

b.) Es hat aber unser Gehör, da ihm, aus den im § 377 erwähnten Gründen, nun einmal nicht selten Durchgänge geboten werden, welche von ihrer Hauptnote weiter abstehen, als sie eigentlich dürften, sich dadurch an solche, freilich abnorme, aber zu Vermeidung andern Uebelstandes geduldete Durchgänge, doch schon einmal so sehr gewöhnt, dass es solche nun zuweilen selbst da, ohne sehr zu widersteben, mit hinnimmt, wo sie nicht einmal nöthig wären, sondern vielmehr **willkürlich** erscheinen. So lässt es sich z. B. in Fig. 220 im ersten Takte die Durchgänge gis fis abwärts gefallen, obgleich sie der oben § 375 entwickelten Regel entgegen sind.

Auch in Fig. 221 kann man die Vorschläge dis, ois, und fis# also **willkürlich** entfernt nennen.

Von ähnlicher Art sind im ersten Takte von Fig. 222 die Töne h a; (wiewohl man freilich auch annehmen könnte, es liege hier schon die Dominantharmonie G zu Grunde, wo dann freilich h nicht mehr Durchgang, sondern eigentliche Terz, das a aber nach S. 76 l.)) gerechtfertigt wäre, nämlich als zu Vermeidung des übermässigen Sekundenschrittes h-as dienend.)

§ 379.

Die Bemerkung, dass in mehren der bisher angeführten Fälle, (nämlich § 374 und 375,)

beim stufenweisen Aufwärtsschreiten einer Stimme durch die sechste und siebente Stufe von *a*-moll, die Töne fis und gis, — bei eben solchem Abwärtsschreiten aber g♮ und f♮, als durchgehende Nebentöne ersten oder gar nur zweiten Grades, erscheinen, — diese einzelne Beobachtung war den bisherigen Tonlehrern schon hinreichender Grund, nicht nur den ganz unwahren, und durch die in § 377 und 378, und die Figuren 216*k*, 217*k*, 220*k* u. a. m. widerlegten Satz zu lehren: man müsse aufwärts immer durch fis und gis, abwärts immer durch f und g schreiten, — sondern auch sogar den wunderlichen Lehrsatz aufzustellen: die Molltonleiter selber sei also wandelbar, das aufwärts fis und gis, abwärts aber g und f der Tonleiter wesentliche Töne seien. Vergl. die Anmerkung Seite 14 u. ff. des 2. Bandes, deren ganzer Inhalt nunmehr jedem Leser verständlich sein wird.

3.) Durchgang als Leitton.

§ 380.

Durch das, von Seite 62 bis hier Entwickelte haben wir gesehen, dass, bei Führung einer Stimme durch Durchgänge, jederzeit auf die zu Grunde liegende Harmonie, und die eben herrschende Tonart und Tonleiter Rücksicht zu nehmen ist, dass dieser oder jener Ton, als Durchgang zu einem anderen, in der einen Tonart gar wohl, in der anderen aber nicht, gebraucht werden konnte; dass z. B. in *G*-dur fis allerdings als Durchgang vor e gebraucht werden kann, weil fis in *G*-dur leitereigen ist: dass aber eben dieser Ton in *C*-dur nicht Durchgang vor e sein kann, weil er von der Hauptnote e weiter entfernt ist, als der in *C*-dur leitereigene Stufenton f♮.

Eben um dieses Umstandes willen können durchgehende Töne zuweilen ordentlich Zeichen ausweichender Modulation, d. h. Leittöne werden, wie wir schon im 2. Bande, Seite 97 erwähnt haben. Wenn nämlich in einem Satze, welcher bisher z. B. aus *C*-dur gieng, Fig. 223, der Ton $\bar{f}\sharp$ als durchgehend zu $\bar{e}$ erscheint, so kann schon dieser, in *C*-dur nicht, wohl aber in *G*-dur mögliche Durchgang, das Gehör bestimmen, die Harmonie, bei welcher solches Durchgehen erfolgt, als nicht mehr der bisherigen Tonart *C*, sondern als der Tonart *G*-dur angehörend, aufzunehmen. Wir haben dies schon im 2. Bande Seite 174 gesehen, und nunmehr wird es deutlich sein, was dort gesagt wird, dass in dem besagten Satze, nach $\bar{\mathfrak{C}}$ als tonischer Harmonie von *C*-dur, unmittelbar $\bar{\mathfrak{C}}$ als Unterdominantharmonie von *G*-dur folge, indem der $\bar{\mathfrak{C}}$-Akkord in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes, durch das nach $\bar{e}$ herab durchgehende $\bar{f}\sharp$ ganz unzweideutig als nicht mehr der vorigen, sondern der neuen Tonart angehörig karakterisirt wird. Anders wär es, wenn das $\bar{f}\sharp$ sich zum $\bar{g}$ hinauf bewegte, indem ein solches der Hauptnote $\bar{g}$ genäherte durchgehende $\bar{f}\sharp$ allerdings auch in *C*-dur vorkommen könnte.

Auf ähnliche Art erscheint in Fig. 224 die $\bar{\mathfrak{F}}$-Harmonie erst als Dreiklang der sechsten Stufe von *a*-moll, und unmittelbar darauf als tonische Harmonie von *F*-dur: nämlich im fünften Takte noch als *a*: VI, im sechsten aber als *F*: I, wegen des vor $\bar{e}$ durchgehenden Tones $\bar{b}$, welcher in *a*-moll nicht Durchgang zu $\bar{e}$ sein könnte.

Eben so wird die Mehrdeutigkeit, welche z. B. aus der Aehnlichkeit der Akkorde [c e g b] und [c e g gis] entspringt, auch oft durch Durchgänge gehoben. In Fig. 225 *i* würde das Gehör den Akkord des zweiten Taktes weit eher für *F*: V⁷, als für *e*: °u⁷ nehmen, (2. Bd. S. 107): allein das vor e durchgehende fis, welches in *F*-dur unmöglich so erscheinen könnte, karakterisirt den Akkord sogleich ganz unzweideutig als einen der Tonart *e*-moll angehörigen übermässigen Sextakkord, — so wie im Gegentheil bei *k* das f̄, als Durchgang vor ḡ, den Akkord unbezweifelt zum Hauptvierklange C⁷ stempelt.

Eine interessante Stelle aus dem ersten Duett in Mozart's *Don Juan* zeigt Fig. 226. Hier vernimmt das Gehör, beim Anfange des dritten Taktes, die Harmonie gewiss für nichts Anderes, als für A⁷ mit kleiner None und ausgelassenem Grundton, also für *d*: V⁷ (2. Bd. S. 107.) Dass hier schon die erste Note der zweiten Violine als d̄es, und nicht als c̄is geschrieben ist, entscheidet nichts. (2. Bd. S. 150 u. f. So gewiss aber das Gehör, beim Anfange des erwähnten Taktes, A⁷ vernimmt, so widerlegen doch die sogleich erscheinenden Durchgänge diese Erklärungsart sehr bald. Wohl könnte man zwar auch noch die zweite Achtelnote b̄ als kleine None, und die folgende wieder als c̄is, und somit als Terz der Grundharmonie A⁷, als Ton der siebenten Stufe von *d*-moll ansehen: allein die folgenden Töne würden als Durchgänge, so, wie sie hier erscheinen, in *d*-moll nicht erscheinen können, sondern müssten von c̄is aus, entweder durch h̄, oder durch b̄ (Seite 76 u. f.), zum Grundtone ā

herabsteigen. Von all diesem geschieht aber nichts, sondern die Töne folgen so, wie sie nur etwa in *f*-moll folgen könnten, (wo denn des als kleine None von C⁷, c als Grundton, b als Septime, as als Durchgang zur Grundquinte g, das folgende f aber als Durchgang zu der Terz e erscheint. Durch dies alles wird also das Gehör sehr überwiegend bestimmt, dieser letzteren Auslegung den Vorzug zu geben, und also hier C⁷, und nicht F⁷ zu empfinden, welche plötzliche Umstimmung des Gehöres aus *a*-moll oder *d*-moll ins *f*-moll, wohl etwas grell auffallen würde, wenn nicht die doch immer übrigbleibende, wenigstens oberflächliche Mehrdeutigkeit des Akkordes [g e b cis oder des] die Härte wieder verdeckte; wonach denn ohnedies gleich wieder in *F*-dur fortgefahren wird, welche Tonart mit *a*-moll und *d*-moll nahe genug verwandt ist. Dass nämlich die C⁷-Harmonie des 4ten Taktes schon wieder Dominantharmonie der harten Tonart *F* ist, deutet der vor g hergehende Durchgang a♮ an, welcher folglich hier ebenfalls Leitton heissen kann.

Auch in Fig. 221 könnte man sagen, der Vorschlag d♮ am Anfang des 4ten Taktes mache, dass man den C-Akkord, welcher Anfangs als *f*: V vernommen worden, nunmehr als Dominantakkord von *F*-dur empfinde, und ähnliche Wirkung hätten die folgenden Vorschlagtöne e♮, und f♯.

Eben so wird, im letzten Takte des Beispiels im 2. Bande Taf. 23 Fig. 301 der D-Akkord, welcher dort als VI von *fis*-moll bezeichnet ist, leicht als wiederkehrender tonischer Dreiklang der kurz verlassenen Haupttonart *D*-dur karakterisirt, wenn man darin g als Durchgang zu a setzt,

wie in Fig. 301½ *i*, — oder auch nur, wie bei *k*, als Vorschlag von oben (Seite 69) zu $\bar{f}$is.

Eben so bezeichnen in dem Beispiele, welches im IIten Bande, auf Taf. 29 unter Fig. 398 angeführt worden, im zweiten Takte die Durchgänge $\bar{f}$ $\bar{e}$, dass hier im dritten Takttheile eigentlich nicht mehr *g*:1 zu Grunde liegt, sondern dass hier die g-Harmonie schon wieder als Harmonie der zweiten Stufe von *F*-dur erscheint; denn in g-moll könnte nicht von $\bar{g}$ durch die Durchgänge $\bar{f}$ $\bar{e}$ zu $\bar{d}$ herabgestiegen werden, wohl aber in *F*-dur; und folglich erscheint die g-Harmonie, obgleich sie sich im ersten Augenblick als eine tonische präsentirt hatte, hier schon wieder als Nebenharmonie der Haupttonart *F*-dur, und hätte also, genauer genommen, auch also bezeichnet werden müssen. Es erscheint also hier wieder ein und derselbe Akkord unmittelbar nacheinander erst als *g*:1, dann als *F*:II.

4.) Noch einige Beispiele, zur Erläuterung des von § 367 bis hier Gesagten.

§ 381.

Nachdem wir, von Seite 62 bis hier, zu erforschen gesucht, wie und in wiefern leitereigene, in wiefern leiterfremde Durchgänge anzuwenden sind, möchte es nicht uninteressant sein, die Ergebnisse unserer Forschung auch noch an einigen, mehr zusammenhängenden Beispielen zu prüfen. Ich wähle dazu die in Fig. 227, 228 und 229 ersichtlichen Stellen aus Mozarts *Don Juan*, darum, weil grade hier Durchgänge der einen sowohl, als der andern Art unter sehr verschiedenartigen Beziehungen vorkommen.

Um aber das Verständniss der Harmoniefolge dieser Beispiele zu erläutern, will ich folgende Bemerkung voranschicken. In Fig. 227 sieht man den Ton $\bar{d}$ vier Takte lang fortdauern; — eben so

in Fig. 228. Auf gleiche Weise wird in Fig. 229 der Ton a vier Takte lang unausgesetzt gehört. Es entstehen aber dadurch an manchen Orten Zusammenklänge, deren Erklärung wohl sehr schwer fallen möchte, (z. B. bei 229 T. 2 und 3.) — Diese Schwierigkeit lässt sich aber dadurch beseitigen, dass man diese Töne gar füglich als gar nicht vorhanden, gänzlich hinwegdenken kann, wie dies in der **neunten Abtheilung** näher erörtert werden wird.

Ueber Fig. 227.

Im ersten Takt erklären sich die aufsteigenden Töne h und cis aus § 374; die absteigenden c und b aber aus § 375. —

Im folgenden Takt erscheint die Harmonie Es, oder Es7, dem Prinzip der Trägheit nach, als VI7 von *g*-moll. Der in *g*-moll leiterfremde Durchgang f vor g erklärt sich aus S. 77: es steht nämlich hier f statt fis, um einen übermässigen Sekundenaufsprung zu vermeiden. — In der zweiten Takthälfte, wo die Modulation sich ins *a*-moll wendet, steht aus ähnlichem Grunde zwischen gis und c nicht der leitereigene Ton f, sondern das leiterfremde fis, um den Herabsprung von gis zu f zu vermeiden (Seite 76.)

Eben so steht im 3ten Takte das der *a*-moll-Leiter fremde g, um nicht von f zu gis springen zu müssen. — In der zweiten Hälfte desselben Taktes geht, aus eben solchem Grunde, nicht es, sondern e vor d her, weil von fis zu es herab ein übermäs-iger Sekundensprung wäre. —

Im vierten Takt erklären sich die Durchgänge e und fis, dann f und es auf gleiche Weise wie die ähnlichen im ersten Takte.

Ueber Fig. 228.

Im ersten Takt erklären sich die Durchgänge h cis auf dieselbe Weise, wie beim Anfange von

227. — In der zweiten Hälfte desselben Taktes, wo ins *g*-moll ausgewichen wird, rechtfertigen sich die Durchgänge fis e nach Seite 67.

Im 2ten Takt erklärt sich das der *g*-moll-Leiter fremde f vor g nach S. 77; indem sonst vom vorhergehenden es ein übermässiger Sekundensprung zu fis geschähe. In der zweiten Hälfte desselben Taktes steht, aus ähnlichem Grunde, nach gis, fis vor e; S. 76.

Im 3ten Takte rechtfertigt sich das e vor fis nach S. 77, — das f vor es aber nach S. 76.

Ueber Fig. 229.

Im ersten Takt erklären sich die Durchgänge fis gis, und f g, auf die schon mehrerwähnte Art. Der im zweiten Takt auftretende Akkord [d f a b] liesse sich, als $\mathfrak{B}^7$ betrachtet, zwar wohl als grosser Vierklang der sechsten Stufe der mit *a*-moll nächstverwandten Tonart *d*-moll betrachten: grade so, wie im zweiten Takte der Fig. 253 der $\mathfrak{Es}^7$-Akkord als VI^7 von *g*-moll erschienen war: allein die vierte Sechszehntelnote es als Durchgang von f würde in *d*-moll nicht statt finden, (§ 370), sondern nur etwa in *B*-dur. Durch diesen Durchgang es wird also der Zusammenklang [d f a b] hier als I^7 von *B*-dur karakterisirt. Der Durchgang es erscheint also hier als Leitton. — In der zweiten Hälfte desselben Taktes erscheint die Harmonie $\mathfrak{G}^7$. Der unmittelbar vorhergehenden Tonart *B* zufolge müsste diese Harmonie als Dominantakkord von *c*-moll erscheinen: allein sie erscheint dem Gehöre doch eher als Dominantakkord von *C*-dur, theils darum, weil diese letztere Tonart dem noch unvergessenen *a*-moll des vorhergehenden Taktes näher ist als *c*-moll, — theils wird es auch durch den Durchgang e vor d eben dazu bestimmt, indem in *c*-moll unmöglich e vor d durchgehen könnte, (§. 370.)

Im 3ten Takte, in dessen zweiten Hälfte *d*-moll auftritt, hat Mozart lieber cis b als cis h setzen wollen, (Seite 77 unten) und also hier vorgezogen,

vom harmonischen Tone c̄is einen übermässigen Sekundensprung zum leitereigenen Nebentone b̄ zu machen, als durch einen grossen Sekundenschritt zu dem durchgehenden und vom Haupttone ā freilich zu entfernten Nebentone h̄ zu schreiten.

Im 4ten Takt erklären sich die Durchgänge b̄ c̄is, und c̄ b̄ wieder auf bekannte Weise, so wie auch die im 5ten und 6ten Takte keiner besonderen Erklärung mehr bedürfen. —

Im 7ten Takte, wo *a*-moll auftritt, erklären sich in der ersten Hälfte die Durchgänge f̄is ḡs nach § 374, in der zweiten Hälfte aber die ḡs f̄is nach § 378.

Im 8ten Takt ist das f̄is ḡis aus § 374 zu erklären, — das ḡis f̄is aber nach § 377.

D.) *Durchgänge auf harmonischen Stufen.*

§ 382.

Wenn man die verschiedenen Durchgänge in Ansehung ihres Verhältnisses zur Grundharmonie betrachtet, so bemerkt man, dass als durchgehend bald Töne solcher Stufen vorkommen, welche zugleich Intervalle der Grundharmonie ausmachen, bald aber auch (und dies ist der gewöhnlichere Fall) Töne anderer Stufen. Ich sage: die Durchgänge sind allerdings grösstentheils Töne solcher Stufen, auf welchen kein zur Grundharmonie gehöriger Ton zu Hause ist. (Z. B. in Fig. 230 ist C die Grundharmonie. Die Töne, aus welchen diese Harmonie besteht, sind: der Ton der ersten, der dritten und der fünften Stufe der *C*-Durleiter. Nun aber ist von allen hier vorkommenden Durchgängen keiner der Ton der ersten, der dritten

oder der fünften Leiterstufe, sondern das hier als durchgehend vorkommende $\bar{d}$ ist der Ton der zweiten Stufe, das durchgehende $\bar{f}$ ist der Ton der vierten, das $\bar{h}$ aber der siebenten Leiterstufe, u. s. w.) — Dies ist nun, wie gesagt, der gewöhnlichste Fall; er ist aber bei Weitem nicht der einzige. Es kann nämlich auch der Ton eben der Stufe, welche ein zur Grundharmonie gehöriges Intervall bildet, zugleich als Durchgang auftreten. Und zwar kann der Ton einer solchen Stufe, welche an sich wirklich zur Grundharmonie gehört, als Durchgang vorkommen

1.) entweder so, wie er in der Harmonie selber vorfindlich ist, oder aber
2.) in chromatisch verwandelter Gestalt, und also auch leiterfremd.

§ 383.

Zu 1. Es kann, sag ich, manchmal auch ein solcher Ton, welcher, an sich selber betrachtet, wirklich in der Grundharmonie enthalten ist, doch, dem Zusammenhange, in welchem er sich präsentirt, und der Miene nach, mit welcher er auftritt, dem Gehöre mehr als Nebenton erscheinen. Z. B. in Fig. 231 hat das Gehör zweimal nacheinander in der Oberstimme Durchgänge vor den harmonischen Tönen $\bar{f}$ und $\bar{g}$ gehört. Wenn nun demnächst beim dritten Taktviertel in eben dieser Oberstimme wieder eine, den beiden vorhergehenden sehr ähnlich gezeichnete Figur erscheint, worin $\bar{b}$ eben so vor $\bar{as}$ hergeht, wie zuvor $\bar{g}$ vor $\bar{f}$, und $\bar{as}$ vor $\bar{g}$ hergegangen war, so ist kein

Wunder, wenn solches $\bar{b}$ dem Gehöre gleichsam ebenfalls wie ein blos durchgehender Ton vorkommt, obgleich, an sich betrachtet, der Ton $\bar{b}$ allerdings in der hier zu Grunde liegenden $\mathfrak{B}^7$-Harmonie enthalten wäre.

Aus gleichem Grunde wird auch in Fig. 232 das Gehör den Ton $\bar{es}$, in der zweiten Hälfte des ersten Taktes, für einen blosen Nebenton des folgenden Tones des aufnehmen, obgleich der Ton $\bar{es}$ an sich selber Grundton der Harmonie ist; — und so wird es auch in Fig. 233 eher annehmen, der Ton $\bar{e}$ sei ein Durchgangton, als dass es die Harmonie $\mathfrak{E}^7$ mit kleiner None und beibehaltenem Grundton $\bar{e}$ sei. — Aus gleichem Grunde erscheint in Fig. 234, *i* und *k* in der Oberstimme der Ton $\bar{f}$ weniger als Grundton, als vielmehr blos als Nebenton der Septime. (Dass die Harmonie des 2ten Taktes überall nichts anderes ist, als $B : V^7$ mit grosser, und $b : V^7$ mit kleiner None, ist um so weniger zu bezweifeln, weil in beiden all das zutrifft, was wir früher von diesen Nonen, sowohl in Ansehung der Fortschreitung, als der Lage, der der Auslassung des Grundtones, u. a. m. beobachtet haben, in welcher letzteren Hinsicht eben auch hier das $\bar{f}$ grade nur darum nicht herbe klingt, weil es für einen blosen Nebenton zu $\bar{es}$ erklärt werden kann, und deshalb nicht bestimmt als beibehaltener Grundton empfunden wird, welcher als solcher hart klingen würde.)

Auch in Fig. 235 wird im 2ten Takte der Ton $\bar{fis}$ nicht sowohl als eigentliche Terz der Grundharmonie $\mathfrak{D}^7$, sondern vielmehr nur als Nebenton des Nebentons $\bar{e}$ empfunden.

In Fig. 236 scheint der Ton fis nicht sowohl als Grundton dazustehen, als vielmehr nur als blose Verbindungs- oder Zwischennote zwischen g und e.

Auf ähnliche Weise steht auch auf Tafel 42 Fig. 198 im zweiten Takte der Ton e nicht sowohl als Grundton der E⁷-Harmonie, als vielmehr blos als Nebenton der folgenden Septime d; — und eben so im 4ten Takte das a.

§ 384.

Zu 2. Es kann aber auch ein Ton, welcher sonst, der Stufe nach, auf welcher er steht, ein zur Harmonie gehöriges Intervall sein würde, chromatisch erhöht oder erniedert, als Durchgang vorkommen, — oder, mit andern Worten: es können, als chromatisch genäherte Durchgänge, auch solche Töne vorkommen, welche, ohne solche zufällige Erhöhung oder Erniedrigung, wirklich harmonisch geltende Töne wären. So kann z. B. bei der Harmonie C, der Ton cis doch durchgehend erscheinen, welcher auf derselben Tonstufe liegt, wie der Grundton des C-Akkordes: z. B. in Fig. 237. — Eben daselbst ertönt auch im zweiten Takte, zur G⁷-Harmonie, im Basse der Durchgang Gis. — Eben so hören wir in 238 bei der C-Harmonie, deren eigentliche Quinte g♮ ist, den erhöheten Ton eben dieser Stufe (gis) durchgehend ertönen. — Auch in 239 erklingt vorübergehend b zur G-Harmonie.

Von gleicher Art ist in Fig. 240 der Durchgang fis während der B⁷-Harmonie, deren Quinte der Ton eben der Stufe ist, auf welcher das durchgehende fis liegt.

In Fig. 241 erscheint das leiterfremde, willkürlich erhöhte h♮, als Vorschlag zu c̄, indess das nicht erhöhte leitereigene b harmonischer Ton ist. Eben so gehört zu der F⁷-Harmonie in der zweiten Hälfte des Taktes der Ton c♮, indess c̄♯ als Durchgang zu d auftritt. Eben so geht im folgenden Takte bei der B-Harmonie, wozu f♮ als harmonisches Intervall gehört, fis durch, und in der zweiten Hälfte des dritten Taktes hat die Oberstimme durchgehend c̄♮, indess e♭ als Grundseptime zur Harmonie gehört. — Von ähnlicher Art sind Fig. 241½ *i* und *k*.

In Fig. 242 kann man die Harmonie des zweiten Taktes füglich für D⁷, mit beigefügter None c̄ erklären, welchem letzteren Tone der Ton f̄♮ als Nebenton vorangeht, indess ♯f̄ die Grundterz der D⁷-Harmonie ist.

Auch in Fig. 243 ist der Ton h♭, als kleine None der Grundharmonie, gewissermasen als Hauptton zu betrachten, in der Oberstimme erscheint aber h♯ als Nebenton desselben.

In Fig. 244 ist der Ton gis, (welcher bei *i* als übermässige Quinte vom Basston, bei *k* und *l* als dessen grosse Terz, bei *m* aber als Basston selber erscheint), der erhöhte Ton eben der Stufe, welche die Quinte der Grundharmonie bildet.

Eben so ist in Fig. 245 der Ton as der erniederte Ton eben der Stufe, welche die Terz der harten F-Harmonie bildet.

Eben so erscheint auf Tafel 42 in Fig. 200 im dritten Takte, zu dessen Grundharmonie f♮ gehört, durchgehend f̄is, — in 201 f̄, — in 202 gis, — in 203

$\bar{g}_{is}$, in 208 $\bar{g}\natural$. — Auf gleiche Weise ertönt in Fig. 209, woselbst, bei der Grundharmonie $\mathfrak{E}^7$, der Ton gis harmonisches Intervall ist, der Ton $\bar{g}\natural$ als durchgehend, — und ganz eben so in Fig. 210 bei der Harmonie $\mathfrak{Fis}^7$, zu welcher ais gehört, die durchgehende Note $a\natural$; — so wie in Fig. 211 $\bar{f}$, dann $\bar{g}$.

In Fig. 212 ertönt, bei der Harmonie $\mathfrak{H}^7$ als V^7 von *e*-moll, der Durchgang $\bar{d}\natural$, welcher ebenderselben Stufe angehört, wie die Terz dis der $\mathfrak{H}^7$-Harmonie. — Aehnlich sind Fig. 213, 214, 215.

In den vorstehend erwähnten Beispielen erkennen wir übrigens eine zweite Klasse von Fällen wo der Ton einer und derselben Stufe chromatisch verschieden zugleich erklingen kann, (vergl. Seite 54), z. B. in Fig. 237 zu gleicher Zeit c und $\bar{c}_{is}$, und dann Gis und g — in Fig. 238 g und $\bar{g}_{is}$, bei 241 B und h, — in Fig. 242 $\bar{f}_{is}$ und $\bar{f}$, — in Fig. 243*i* b und $\bar{b}_{is}$, u. dgl.

§ 385.

Man kann im Allgemeinen sagen, dass in solchem Zusammenklingen zweier chromatisch verschiedenen Töne einer und derselben Stufe, allemal eine gewisse Härte liegt, welche freilich nach Umständen bald grösser, bald geringer ist.

So ist es z. B. allemal herber, wenn die chromatisch verschiedenen Töne nahe beisammen, als als wenn sie von einander entfernter liegen. Vergl. Fig. 246*i* gegen *k* und *l*, u. a. m., (ein Umstand, welchen wir in der Lehre vom sogenannten doppelten Kontrapunkt von Interesse finden werden.) Vergleiche ferner § 360 und 361.

§ 386.

Zweitens ist die Härte solcher Zusammenklänge allemal um so empfindbarer, von je längerer Dauer sie sind; und es ist deshalb oft gut, um solches Zusammenklingen zu vermeiden, das natürliche Intervall selbst lieber auszulassen, und also statt 247 *i*, lieber so zu schreiben wie bei *k*; — und statt 248 *i*, lieber wie bei *k*.

Alsdann kann ein solcher chromatischer Durchgangton wohl gar von eben so langer Dauer sein als die Harmonie während welcher er erklingt, wie z. B. bei 247 *l* und *m*, wo der Ton $\bar{g}_{\text{is}}$, als halbtöniger Durchgang zum $\bar{a}$ der folgenden F-Harmonie, während der ganzen Dauer der C-Harmonie erklingt, so dass also bei dieser C-Harmonie, statt der Grundquinte g, durchgängig der Ton gis erscheint.

Auch in Fig. 249 *i* kann man den zweiten Akkord für einen C-Dreiklang mit ausgelassener Quinte annehmen, wobei $\bar{g}_{\text{is}}$ als Durchgang zum folgenden $\bar{a}$ angeschlagen, die eigentliche Quinte g_{is} aber ausgelassen wird, — und den zweiten Akkord des folgenden Taktes auf ähnliche Art für einen G-Akkord.

§ 387.

Ich bemerke beiläufig, dass manche Tonlehrer glauben, zur Erklärung solcher Zusammenklänge, wie 249 und 250, eine eigene Grundharmonie, unter dem Namen übermässiger Dreiklang annehmen zu müssen. — Da sich aber jeder solche Zusammenklang in jedem möglichen Falle nach den Gesetzen der Durchgänge erklären lässt, indem bei der in solchem Akkorde vorkommenden übermässigen Quinte all dasjenige zutrifft, was bei allen anderen genäherten Durchgängen statt findet, so

haben wir, aus all diesen und noch mehreren andern Rücksichten, keinen Grund, die Zahl unserer sieben Grundharmonieen noch mit einer achten, und, wer weiss, mit noch wie vielen ähnlichen mehr, zu vermehren, für welche wir nicht einmal einen Sitz in der Tonleiter der Durtonart (in welcher letzteren solche Zusammenklänge doch grade hauptsächlich vorkommen) ausfindig zu machen wüssten. (Vergl. 1. Bd. Seite 194). — Selbst die Erfinder und Verfechter der sogenannten übermässigen Dreiklang-Grundharmonie würden, in einem Satze wie z. B. der bei *i* in Fig. 250 den Ton, gis sicher für nichts anderes, als für einen, wiewohl herben Durchgang erklären. Wenn nun aber derselbe Ton so, wie bei *k* erscheint, wo, durch Auslassung der eigentlichen Quinte gḭ, die Härte des Durchganges gis beseitigt, dieser Durchgang also noch tadelloser, und wenigerem Anstand ausgesetzt ist, als bei *i*, — warum sollte er da nicht eben so gut, und noch viel füglicher ebenfalls als Durchgang erklärt werden dürfen? und wozu sollte es noth thun, zu Erklärung eines solchen Satzes, erst noch eine neue Grundharmonie zu erfinden, welche aus den Tönen [c e gis], also aus Grundton, grosser Terz und übermässiger Quinte bestünde? — oder zu Erklärung des Zusammenklangs [A es c̈is] in Fig. 2[illegible] einer Grundharmonie, bestehend aus Grundton, grosser Terz und kleiner Quinte (der sogenannten hartverminderten Dreiklang - Grundharmonie? — u. dgl. m.

Ueberhaupt sieht man wohl aus allen bis hieher angeführten Beispielen, dass durch solche Durchgänge zuweilen gar wunderliche Intervalle von zusammenklingenden Tönen zum Vorscheine kommen. So erscheinen z. B. in Fig. 237 die Töne c und c̈is, welche gegen einander ein Intervall einer übermässigen Prime oder Oktave bilden, — eben so in Fig. 238 g und g̈is. — In 237 im 2ten Takt, 242 und 246 *i* erscheinen auf ähnliche Art verminderte Okta-

ven. — In Fig. 243 äussert sich sogar eine doppeltübermässige Oktave zwischen b und h♯, in Fig. 241½ *k* eine verminderte Sexte zwischen Ais und f, u. s. w.

Wollte man nun derartige Zusammenklänge allemal als wirkliche Harmonieen ansehen, so würden oft ganz wunderliche Harmonieen herauskommen, — z. B. in Fig. 247 eine Harmonie, bestehend aus den Tönen [c g e gis], — oder wenigstens [c e gis] — in Fig. 241½ *k* aus den Tönen [Ais c f] u. s. w.; — lauter Zusammenklänge, welche, wollte man ihre Bestandtheile sämmtlich als wirkliche harmonische Intervalle betrachten, zu keiner von allen in unserm § 50 aufgezählten Grundharmonieen passen würden, und zu deren Begründung man nicht genug neue Grundharmonieen erfinden könnte!

IV.) *Mehrdeutigkeit.*

A.) *Betrachtung der durch Durchgänge entstehenden Mehrdeutigkeit im Allgemeinen.*

§ 388.

Wir hatten bei den vorstehenden Betrachtungen mehrfältige Gelegenheit, zu bemerken, wie häufig eine Tonverbindung auch in der Hinsicht mehrdeutig erscheinen kann, dass man ein oder mehrere seiner Bestandtheile entweder für harmonisch geltend, oder für Durchgänge betrachten kann.

B.) *Grenzen der Mehrdeutigkeit.*

§ 389.

Von dem Gesichtspunkte aus, welchen diese neue Art von Mehrdeutigkeit uns eröffnet, wer-

den uns, wie man sieht, eine unzählige Menge von Zusammenklängen, welche wir bisher nur für wirkliche Akkorde ansehen konnten, nunmehr wieder zweifelhaft und mehrdeutig, und wir sehen uns dadurch in ein neues Meer von Unbestimmtheiten geworfen.

Man wird daher billig fragen, ob nicht, und wo solche Mehrdeutigkeit wieder ihre Grenzen habe? und wofür man denn in vorkommenden Fällen einen solchen mehrdeutigen Zusammenklang zu halten habe?

Auch hier gilt wieder Dasselbe zur Antwort, was wir schon mehrmal in ähnlichen Fällen bewährt gefunden haben, nämlich, dass jede solche Tonverbindung dem Gehöre für Das erscheint, wofür sie sich am füglichsten, am leichtesten und schicklichsten erklären lässt. Lässt sie sich einfacher und natürlicher für eine Verbindung von wirklichen harmonischen Intervallen erklären, so gelte sie dafür; passt und schickt sich aber alles besser, wenn man die andere Erklärungsart annimmt, so ist natürlich auch diese vorzuziehen. Nur selten werden beide Erklärungsarten einander die Wagschale halten; — ist dies jedoch der Fall, so bleibt der Zusammenklang eben wirklich mehrdeutig und zweifelhaft.

Z. B. in Fig. 251 könnte es etwa zweifelhaft sein, ob das im vierten Viertel des ersten Taktes statt findende Zusammenklingen der Töne [e g c̄ h̄] als ein grosser Vierklang 𝄞 zu betrachten sei — oder ob man den Ton h̄ für blos durchgehend anzusehen habe, in welchem Falle dann dem gan-

zen ersten Takte die C-Dreiklangharmonie unverrückt zu Grunde läge? — Offenbar ist letztere Erklärung nicht nur die einfachere, sondern die entgegengesetzte würde auch noch den Uebelstand voraussetzen, dass der grosse Vierklang, mit unvorbereiteter grosser Septime, auf der leichtern Taktzeit einträte, welches alles, wie bekannt, seiner Natur zuwider ist. Der besagte Zusammenklang ist daher in diesem Fall offenbar für einen blosen C-Dreiklang, und der Ton h für einen blosen Durchgang zu erkennen.

Einen solchen Zusammenklang, welcher, den Tönen nach, aus welchen er besteht, einem aus lauter harmonischen Tönen bestehenden Akkorde vollkommen gleich sieht, welcher aber, dem Zusammenhange nach, in welchem er erscheint, d. h. dem auf S. 95 erwähnten Grundsatze zufolge, vom Gehöre nicht als ein solcher Akkord empfunden wird, welcher also ein aus harmonischen Tönen bestehender Akkord *scheint*, aber nur scheint, ohne es wirklich zu sein, d. h. ohne dem Gehör in der That als solcher zu gelten, — einen solchen Zusammenklang, sag ich, wollen wir künftig Scheinakkord nennen.

Umgekehrt aber könnte man in Fig. 252 es zwar nicht wehren, wollte einer etwa annehmen, in der zweiten Hälfte des ersten Taktes seien alle Töne der drei oberen Stimmen blos durchgehend, und die Harmonie also überall nichts anderes, als C; denn das h könnte allerdings Durchgang zum gleich wiederkehrenden c sein, das f Zwischennote von g zu e, so wie das d zwischen e und

$\bar{c}$; das g und G aber gehören ohnedies eben so gut zur C-, als zur G-Harmonie. — Allein man fühlt leicht, dass diese Erklärart wenigstens nicht natürlicher ist, als wenn man den Zusammenklang [G $\bar{d}$ $\bar{f}$ $\bar{h}$] für das ansieht, was er zunächst zu sein scheint, für G^7, und die Harmonieenfolge für die ganz gemeinübliche I, V^7, I.

So leicht wir in den vorstehenden beiden Beispielen die Wahl zwischen zweierlei Erklärungsarten gefunden, so unentschieden bleibt sie in manchem anderen Falle. Z. B. in Fig. 253*i*, *k*, *l* kann man das $\bar{f}$ im zweiten Takte ganz füglich als Nebenton des Haupttones $\bar{e}$ betrachten; und nach dieser Erklärung bliebe die Harmonie des zweiten Taktes durchaus C, und die Harmonieenfolge im Ganzen:

$$F{:}\,\mathrm{I} \mid \mathrm{V}^7.$$

Man könnte aber diesen Zusammenklang [$\bar{g}$ $\bar{b}$ $\bar{f}$] auch eben so füglich für das ansehen, was er, an sich betrachtet, zunächst zu sein scheint, nämlich für g^7 mit ausgelassener Grundquinte; wo dann die Harmonieenfolge auch wieder eine sehr natürliche und gewöhnliche wäre, nämlich

$$F{:}\,\mathrm{I} \mid \mathrm{II}^7\ \mathrm{V}^7 \mid$$

Man wird keinen entscheidenden Grund auffinden können, der einen Erklärart einen überwiegenden Vorzug vor der anderen zuzusprechen. (Denn warum sollte bei *i*, *k* und *l* nicht eben dieselbe Harmonie zu Grunde liegen können, wie bei *m*, *n*, oder *o*? — Der besagte Zusammenklang ist und bleibt daher **wirklich mehrdeutig.**

§ 390.

Insbesondere ist bemerkenswerth, dass man in manchen Fällen die Wahl hat, ob man solche Zusammenklänge als Durchgänge zu Intervallen der folgenden — oder der gegenwärtigen Harmonie ansehen will.

Z. B. in Fig. 254*i* kann man, wenn man will, den Zusammenklang [$\bar{g}$ $\bar{h}$ $\bar{g}$] für einen blosen Scheinakkord ansehen, wenn man annimmt, das $\bar{g}$ sei nur ein Durchgang zu $\bar{a}$, das $\bar{h}$ aber Durchgang zu $\bar{c}$, und das $\bar{g}$ zu $\bar{f}$. In dieser Hinsicht bestünde denn der Satz aus nur zwei Harmonieen: C und F. — Alsdann kann man aber insbesondere bald annehmen, die C-Harmonie währe bis zum dritten Akkorde fort, und während dieser C-Harmonie seien die Töne $\bar{g}$ $\bar{h}$ und $\bar{g}$ Durchgänge zu den Intervallen $\bar{f}$ $\bar{c}$ und $\bar{a}$ der folgenden F-Harmonie, wie dies bei *k* bezeichnet ist. — Man kann aber auch annehmen, die F-Harmonie trete schon beim Zusammenklange [$\bar{g}$ $\bar{h}$ $\bar{g}$] ein, wie es bei *l* angedeutet ist, wo sich dann die Durchgangtöne $\bar{g}$ $\bar{h}$ und $\bar{g}$ auf Intervalle der F-Harmonie beziehen, während welcher sie durchgehend erklingen.

In Fig. 255 hat man die Wahl, entweder das $\bar{d}$ der Oberstimme als nothwendig genäherten (§ 375) Durchgang zu $\bar{e}$ zu betrachten, — oder aber anzunehmen, die D^7-Harmonie bleibe während dieses ganzen Taktes liegen, und das im Bass erklingende dis, welches, ohne die chromatische Erhöhung, harmonisches Intervall dieser Harmonie wäre, sei blos ein willkürlich genäherter Nebenton zum e der folgenden *e*-Harmonie. (Eine

ähnliche Mehrdeutigkeit lässt sich in Ansehung des Beispiels Taf. 42 Fig. 212 bemerken.)

§ 391.

Man wird aber — und dies ist das wichtigste Moment dieser Betrachtungen, — daraus zugleich ersehen, wie sehr sich die Erklärung mancher Tonverbindung dadurch erleichtern und vereinfachen lässt, dass man einen oder etliche Töne darin, als blos durchgehend gänzlich ausser Anschlag lassen kann. — Schon bei mehren früheren Gelegenheiten haben wir auf diesen Gesichtspunkt hingedeutet.

Nachstehend noch einige Belege.

In Fig. 256 liegt, wenn man den Ton $\bar{e}$ als blos durchgehend betrachtet, in den beiden ersten Takten die Harmonie $\mathfrak{F}$ oder $\mathfrak{F}^7$ zu Grunde: wollte man aber das $\bar{e}$ als harmonischen Ton gelten lassen, so würde er den Zusammenklang des vierten Taktviertels zur weit minder gewöhnlichen Harmonie $\mathfrak{F}^{7\prime}$ stempeln, von welcher dann der noch weit ungewöhnlichere Harmonieenschritt:

$$F:\mathrm{I}\,,\,\mathrm{I}^{7\prime}\,,\,\mathrm{I}\,,\quad \text{oder:}\quad F:\mathrm{I}\,,\,\mathrm{I}^{7\prime}\,,\,B:\mathrm{V}^{7}$$

geschähe, und wobei überdies auch noch die Vorbereitung der grossen Septime manglte. Man sieht also wohl, dass erstere Erklärung bei weitem natürlicher und vorzüglicher ist.

Aus gleichem Grunde wird man im ersten Takte von Fig. 257 das letzte Viertel $\bar{e}$ der Mittelstimme nicht sowohl für eine unvorbereitete grosse Septime der an sich selber seltenen $\mathfrak{F}^{7\prime}$-Harmonie

empfinden, als viel eher blos für eine Nebennote des folgenden harmonischen Tones d̄. — Auch das letzte Viertel f̄ des folgenden Taktes, welches in ähnlichem Zusammenhange vorkommt wie im vorigen das ē, wird das Gehör sich ebendarum ebenfalls als blos durchgehend erklären, obgleich dieses f̄ sich sonst auch ganz füglich als Septime der an sich gewöhnlichen Hauptvierklangsharmonie ansehen liesse.

In Fig. 258 im 2ten Takte könnte man, statt das ĝ als harmoniefremd anzusehen, dasselbe auch als harmonisch geltend betrachten, und sohin die Harmonie der 2ten Hälfte des 2ten Taktes für C: V^7 erklären; allein offenbar ist erstere Erklärungsart einfacher, und daher vorzuziehen.

§ 392.

In Fig. 259 *i* ist die durch die Querstriche zu d und f angedeutete Erklärart einfacher und viel natürlicher, als wenn man diese Töne für harmoniscngeltend ansehen wollte. Im ersten Falle bedarf es zur Erklärung des ganzen Satzes nur einer einzigen Grundharmonie: im zweiten aber müsste man deren drei annehmen, nämlich:

$$C: \text{I} \nearrow \text{II}^7 \nearrow \text{I}.$$

Ueberdies wäre dieser letztere Harmoniecnschritt, II^7 ↗ I, wenigstens in dieser Gestalt, ein ziemlich ungewöhnlicher; und wir sehen daher den Akkord [d f c̄] weit besser für einen blosen Scheinakkord an, — so wie auch bei *k* den Akkord [d g c̄ f̄ c̄] und bei *l* den Zusammenklang [c̄ f̄ d̄ ḡ.]

Unsere Tonlehrer pflegen solche Fälle wie obige Fig. 259, (oder auch Taf. 41 Fig. 173 u. 180) sonst auf eine gar mühselige Art zu erklären, indem sie einen solchen Zusammenklang als einen eigenen Akkord ansehen zu müssen glauben, welchem sie den Namen: Akkord der stillstehenden Septime, geben, von welchem Stillstehen sie dann gewaltig viel Gelehrtes und Schwerbegreifliches zu sagen wissen, (Man sehe z. B. Leipz. allg. musikal. Ztg. 1810 N°. 58, 59), und wobei denn auch wieder die beliebten eliptischen und katachretischen Harmonieenfortschreitungen eine grosse Role spielen. — Wir aber sehen wohl, dass es zu unsrer einfachen Erklärung keiner grossen Gelahrtheit bedarf, indem wir in den erwähnten Sätzen nichts Anderes sehen, als höchst alltäglich durchgehende Töne, wovon wir also gar nichts Besonderes zu sagen wissen. (Vergl. Seite 14.)

In Fig. 260 könnte man freilich die Harmonie des 2ten Taktes an sich selber allenfalls für fis⁷, und die des 3ten für D⁷ halten: — allein weit eher wird das Gehör die Basstöne E und D für blos durchgehend zwischen dem Fis des ersten und dem Cis des 4ten Taktes, und also fis als Grundharmonie aller vier Takte vernehmen, (wie dies auch schon Kirnberger, K. d. r. S. 1. Bd. 4. Abschn. Anm. S. 51, gethan hat.) Wollte man aber ersterе Erklärart annehmen, so würde nicht nur eine wunderliche und ungewöhnliche Harmonieenfolge:

fis fis⁷ D⁷ fis,

erscheinen, sondern auch das unvorbereitete Anschlagen der Nebenseptimen nicht gut zu rechtfertigen sein. — (Uebrigens will ich nicht läugnen, dass der Tonsetzer uns hier der Durchgänge doch jedenfalls zu vielerlei auf Einmal geboten hat.)

§ 393.

In Fig. 261 mag man freilich dem zweiten Viertel nach Belieben die F-Harmonie unterlegen, — und sich auf gleiche Weise denken, beim folgenden Achtel trete die C-Harmonie wieder ein, — beim folgenden wieder die F-Harmonie, — dann wieder der C-Dreiklang, — und eben so wechsle die Grundharmonie auch bei jedem der folgenden Sechszehntelschläge — so wie auch im folgenden Takte, wo die Harmonieen G⁷ und C vielfältig miteinander abwechseln. — Da man aber gar füglich auch annehmen kann, das a des ersten Taktes sei überall nur Durchgang zum folgenden g, und eben so das f Durchgang zu e, — eben so im folgenden Takte die Töne e und c überall Durchgänge zu den nebenan liegenden Noten, — so ist diese Erklärung offenbar weit einfacher, und daher, wenigstens für die schneller wechselnden Zusammenklänge, wohl vorzuziehen.

Eben so kann man sich in Fig. 262*i* beim ersten Viertel des ersten Taktes, die Töne a und f entweder als Terz und Grundton der F-Harmonie denken, — oder als blose Nebennoten von g und e; — und eben so lässt sich die zweite Takthälfte auf verschiedene Art deuten, u. s. w. — Auch hier ist die durch die obere Chiffernreihe angedeutete Erklärung einfacher und natürlicher, als die andere, indem der Satz, wenn man sämmtliche Viertelnoten als Durchgänge betrachtet, am Ende als blose Verbrämung des sehr natürlichen und gebräuchlichen Satzes *k* erscheint.

Auch in Fig. 263 hat man die Wahl, bei jeder Viertel-, Achtel-, oder Sechszehntelnote eine andere Grundharmonie anzunehmen, — und welche Töne man für harmonisch, welche als blos durchgehend ansehen will.

Auf ähnliche Weise kann man in Fig. 264 *i* den zweiten Akkord des ersten Taktes entweder so erklären, wie S. 92 geschehen, — oder aber man kann ihn auch, noch einfacher, als eine Fortsetzung der F-Harmonie (nur aber in zweiter Verwechslung) ansehen, wenn man die Töne $\bar{g}$s und $\bar{e}$ beide als durchgehend annimmt. Denn warum sollte hier nicht dieselbe Harmonie zu Grunde liegen können wie bei *k*?

Auch in Fig. 265, im Anfange des zweiten Taktes, kann man den Zusammenklang des ersten Viertels entweder aus der G-Harmonie erklären, wenn man die Töne h und $\bar{g}$ als harmonisch, das $\bar{d}$s als harmoniefremden Nebenton zum $\bar{e}$ des folgenden Akkordes, das erste $\bar{c}$ aber als Nebenton 2ten Ranges ansieht. — Man kann aber auch annehmen, die, am Ende des ersten Taktes bestehende C-Harmonie bleibe auch beim ersten Viertel des zweiten Taktes liegen, das h sei Durchgang zum folgenden $\bar{c}$, so wie $\bar{d}$s zu $\bar{e}$: — und diese Erklärart ist am Ende noch einfacher.

§ 394.

Wenn man in Fig. 266 *i* den zur F-Harmonie erklingenden Ton as als blos durchgehend annehmen kann, (§ 384. Fig. 245), so kann man denselben auch wohl während der ganzen F-Harmonie andauern lassen (S. 92), wie bei *k*, wo also statt des dem harten F-Dreiklang eigenen Tones a, durchgängig as steht. — Man sieht leicht, wie viel einfacher Fig. *i* und *k*

sich auf solche Art erklären lassen, als wenn man den Zusammenklang [c as f̈ c̈] jedesmal für die in *C*-dur fremde weiche f-Dreiklangharmonie annehmen wollte.

Durch eben diese Ansicht lässt sich auch die Erklärung der Stückendungen auf Taf. 30 Fig. 416 und Taf. 31 Fig. 422 ungemein vereinfachen.

§ 395.

Wenn man in Fig. 267 sämmtliche Töne als harmonisch geltend ansehen will, so besteht der Satz aus folgenden vier Harmonieen:

$$C : \text{I}\ {}^{\circ}\text{vii}\ \text{vi} \mid \text{V}$$

Man kann den Satz aber auch so erklären, als seien der zweite und der dritte Ton der Oberstimme Durchgänge, zweiten, und ersten Ranges, das f der Mittelstimme Durchgang zum folgenden e, das d der Unterstimme aber Durchgang zu c; wo dann die drei ersten Zusammenklänge als durchaus auf der Harmonie *C*: I beruhend erschienen, und die ganze Harmoniefolge also folgende wäre:

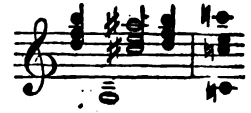
$$C : \text{I} \mid \text{V}$$

Oder aber man könnte den dritten Zusammenklang harmonisch gelten lassen, wodurch sich folgende Harmonieen ergäben:

$$C : \text{I}\ \text{vi} \mid \text{V} \mid$$

u. s. w. Man sieht hieraus, auf wie vielfältige Art solche Terzsextengänge sich ansehen und erklären lassen; und dass man ziemliche Wahl hat, bei jeder solchen Akkordenfolge, sich die einfachste Erklärungsweise auszuwählen.

§ 396.

In nebenstehender Figur  gleicht der Zusammenklang [g c̄ₛ ē ās̄] allerding vollkommen einem Fis⁷-Akkorde mit ausgelassenem Grundton, und beigefügter kleiner None, oder etwa einer eben solchen A⁷-, C⁷-, oder Dis⁷-Harmonie. — Allein das Gehör empfindet ihn nicht als solchen, weil es offenbar viel einfacher ist, die Töne c̄ₛ, ē und ās̄ der drei oberen Stimmen für blos durchgehend anzusehen; indem alsdann der ganze Takt auf dem Hauptvierklange G⁷ beruhend erscheint, indess man andernfalls für diesen Takt drei Grundharmonieen annehmen müsste, nämlich erst G⁷, — dann Fis⁷ oder A⁷ oder C⁷ oder Es⁷ mit kleiner None, — und dann wieder G⁷; — welches denn für diesen Takt folgende weit minder einfache Harmonieenfolge gäbe:

C : V⁷ ≠ *h* : V⁷ ≠ *C* : V⁷
oder . . . . . *d* : V⁷ . . . . .
oder . . . . . *F* : V⁷ . . . . .
oder etwa . . . . . *As*: V⁷ . . . . .

Von ähnlicher Art ist Fig. 268. Hier kann der zweite Akkord wohl allerdings als G⁷ gelten; man kann aber gar wohl auch annehmen, die Grundharmonie des 1ten Taktheiles bleibe auch beim 2ten Viertel liegen, und das h̄ erklinge nur als Durchgangton zum c̄ der folgenden Harmonie, so wie f̄ zu ēs, und d̄ zu c̄. — Eben so könnte man den Zusammenklang des vierten Viertels an sich wohl, als [ges c̄es c̄ₛ ā], für die Harmonie ♯f⁷ mit erhöhter Terz — oder für eine Wechseldominant-

harmonie $\mathfrak{F}^7$ mit erniederter Quinte, ansehen, oder, auch als [ges $\bar{c}$es $\bar{e}$s $\bar{f}$es] oder [fis h $\bar{d}$is $\bar{a}$], für $\mathfrak{Ces}^7$ oder $\mathfrak{H}^7$: — man kann aber auch annehmen, die As-Harmonie des dritten Taktviertels währe noch fort, das $\bar{a}$ sei blos genäherter Vorschlag zum folgenden $\bar{b}$, das $\bar{c}$is eben so zu b, und das fis zu g. Und in der That ist es viel einfacher, diesen vierten Akkord ebenfalls für einen blosen Scheinakkord, als für die Harmonie $\mathfrak{f}^7$ oder $\mathfrak{F}^7$, oder gar für die nichts weniger als nahe liegende Harmonie $\mathfrak{Ces}^7$ oder $\mathfrak{H}^7$ zu erklären.

Auch in Fig. 269 könnte man, wenn man wollte, die Töne $\bar{f}$is und $\bar{d}$is als harmonisch, und den Zusammenklang als $\mathfrak{H}^7$ mit kleiner None betrachten: — allein weit einfacher erklärt man die Töne $\bar{f}$is und $\bar{d}$is für blose Durchgänge.

In Fig. 270 kann man den Zusammenklang [Ges b $\bar{c}$is $\bar{e}$] sowohl für eine eigene Harmonie ansehen, nämlich für $\mathfrak{Ges}^7$ [Ges b $\bar{d}$es $\bar{f}$es], oder $\mathfrak{Fis}^7$ [Fis ais $\bar{c}$is $\bar{e}$] — oder für $\mathfrak{c}^7$ mit erhöhter Terz, [Ges b $\bar{d}$es $\bar{e}$], u. dergl., — als auch annehmen, der ganze Zusammenklang sei nur ein Scheinakkord, nämlich es liege schon hier die B-Harmonie zu Grunde, der Ton e sei nur Nebenton der im folgenden Takte wirklich erscheinenden Grundquinte $\bar{f}$, das $\bar{c}$is sei Vorschlag zur Terz $\bar{d}$, und das Ges Vorschlag von oben zu der im Bass auftretenden Grundquinte F. — Auch hier ist, wie man sieht, die Erklärung für einen Scheinakkord offenbar die einfachste.

§ 397.

In Fig. 271 *i* kann der Zusammenklang [c $\bar{f}$is] eben sowohl für $\mathfrak{D}^7$ gelten, als man auch anneh-

men kann, fis sei blos genäherter Durchgang zu g. Erstenfalls wär es eine vorübergehende Ausweichung, letztenfalls aber nicht; welches letztere weit einfacher ist. — Bei *k* könnte der Zusammenklang [c dis fis] auch wohl als auf der $\mathfrak{D}^7$-Harmonie beruhend angesehen werden; wenn man nicht weit einfacher annähme, dis und fis seien blos halbtönige Durchgänge vor e und g, und also keine harmonischen Intervalle.

§ 398.

Auf gleiche Weise kann man, statt in Fig. 272*i*, beim Erscheinen des Tones h, anzunehmen, es trete hier eine $\mathfrak{G}^7$-Harmonie mit grosser None und ausgelassenem Grundton auf, — die Sache, viel einfacher, auch dafür erklären, dass der Ton h bloser Durchgang zum folgenden c sei, wo dann die Harmoniefolge blos als IV – I erscheint, statt IV – V^7 – I.

Auf ähnliche Art lassen sich auch bei *k* bis *o* die Töne h und d, — und selbst bei *p* und *q* die Töne h, d und as erklären. — Auf eben solchen Wegen lässt sich auch die Erklärung der Figuren 273 *i*, *k*, u. f. vereinfachen.

Eben so könnte man Fig. 274 *i* und *k* wohl so verstehen, als trete mit der zweiten Takthälfte der Hauptvierklang $\mathfrak{D}^7$ mit None und ausgelassenem Grundton, als Wechseldominant- und Leitakkord ins *G*-dur, auf: — man kann aber auch gar wohl annehmen, der ganze erste Takt beruhe auf der C-Dreiklangharmonie, und das fis der Mittelstimme sei blos durchgehend. — Dieses ist ohne Vergleich einfacher; denn aus diesem Gesichts-

punkte betrachtet, bleibt der ganze erste Takt auf Einer Harmonie *C*:I beruhen; wollte man aber fis als harmonisch geltend annehmen, so bedürfte man, zu Erklärung dieses Taktes, nicht nur zwei verschiedene Harmonieen, sondern das Aufeinanderfolgen derselben wäre sogar eine, wenigstens vorübergehende Ausweichung, nämlich:

C : I *G* : V^7 I.

C: V. (§ 211.)

Eben so erklären sich Fig. 274 *l*, *m*.

Ja, in Fällen der Art, wie Fig. 275, ist die Erklärung solcher Töne für Durchgänge auch noch aus einem weiteren Grunde vorzuziehen. Wollte man nämlich z. B. bei 275 *i* annehmen, es liege dem Zusammenklange [f h d ā] der Vierklang ⑤^7 zu Grunde, so erschiene dann der Basston f als Grundseptime, und aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, würde der Sprung des Basses von diesem f zu c herab, im Augenblicke der Kadenz, der Fortschreitung einer Hauptseptime nicht ganz entsprechen. Seite 7 *B.*)) bis Seite 9.

Eben so wird in Fig. 276 beim letzten Viertel des 3ten Taktes der Zusammenklang [e ais c̄s ē ḡs] am füglichsten für einen Scheinakkord erklärt, worin, bei fortwährender ⑤-Harmonie, die Töne ais und c̄s blos durchgehen, der Basston e aber Grundton bleibt. — (Aus Vorstehendem rechtfertigen und erklären sich denn auch anderweit die Beispiele im 2. Bde. Taf. 31 Fig. 418 — 420.)

§ 399.

Auch in Fällen der Art wie Fig. 277, ist es nicht nothwendig, die Zusammenklänge [fis c̄ ē],

[fis c es], [c es fis], [c a fis] u. dgl. für leitende Hauptvierklänge der Wechseldominante anzusehen; sondern man nimmt, weit einfacher, bei *i* das c des 2ten Akkordes als blose Nebennote des folgenden d an, so wie e und fis für Nebennoten von h und g: wo dann diesem zweiten Akkorde gar keine eigene Harmonie, sondern bei allen drei ersten Akkorden unausgesetzt die G-Harmonie zu Grunde läge. Aehnliches lässt sich vom 6ten Akkorde desselben Satzes sagen, so wie vom 2ten und 6ten bei *k*, u. s. w.

§ 400.

Ja, man hat in den meisten der vorstehend betrachteten Fälle sogar die (schon auf Seite 99 im Allgemeinen angedeutete) Wahl, die hier als Durchgänge bezeichneten Töne für Durchgänge zu Intervallen der gegenwärtigen, oder der folgenden Harmonie anzusehen. Denn z. B. bei Fig. 278 *i* kann man annehmen, der zweite Akkord beruhe noch auf der bisherigen F-Harmonie und dann ist das h Durchgang zum c des folgenden C-Dreiklanges, wie dies bei *k* angezeichnet ist. — Man kann aber auch annehmen, die C-Harmonie liege schon beim Zusammenklange [f h a] zu Grunde: und dann beziehen sich sämmtliche Durchgänge auf Intervalle der C-Harmonie während welcher sie durchgehend erklingen, nämlich das a auf deren Quinte g, — das h auf den Grundton c, — und das f auf die Grundterz e. Siehe solche Bezeichnung bei *l*.

Eben so kann man in Fig. 279 *i* annehmen, der zweite Akkord beruhe noch auf der bisheri-

gen Harmonie °$\mathfrak{d}^7$, und dann ist beim zweiten Zusammenklange das $\bar{d}\bar{\imath}\bar{s}$ Durchgang zum $\bar{e}$ des folgenden $\mathfrak{E}$-Dreiklanges, das fis zum g; die Töne $\bar{a}$ und $\bar{c}$ aber bleiben nach wie vor Quinte und Septime der °$\mathfrak{d}^7$-Harmonie, wie dies bei *k* angezeichnet ist. — Man kann aber, je nachdem es sich besser zu schicken scheint, auch annehmen, die $\mathfrak{E}$-Harmonie trete schon beim Zusammenklange [fis $\bar{c}$ $\bar{a}$ $\bar{d}\bar{\imath}\bar{s}$] ein, das dis sei schon Stellvertreter der Grundterz $\bar{e}$, das $\bar{a}$ Stellvertreter der Grundquinte $\bar{g}$, das fis von g, das $\bar{c}$ aber sei schon Grundton, wie es bei *l* angezeigt ist.

§ 401.

In Fig. 280*i* kann der Zusammenklang [$\bar{d}$ $\bar{a}\bar{s}$ $\bar{c}$ $\bar{f}$] füglich so erklärt werden, dass, während der, einen ganzen Takt fortwährenden $\mathfrak{d}^7$-Harmonie, auf der harmonischen Stufe $\bar{a}$ der Ton $\bar{a}\bar{s}$ vor dem $\bar{g}$ der folgenden Harmonie durchgeht: — und man braucht also den Zusammenklang der zweiten Takthälfte keineswegs als einen Vierklang mit kleiner Quinte anzusehen. — Auf gleiche Weise gehen bei *k* die Töne $\bar{a}\bar{s}$ und $\bar{c}$ durch.

Wenn wir bei Fig. 281 *i* die Harmonieen $\mathfrak{F}$ und $\mathfrak{G}$ ohne Durchgangtöne nacheinander folgen sehen, so kann man, statt dessen, auch wohl, wie bei *k*, während der $\mathfrak{F}$-Harmonie den Ton $\bar{a}\bar{s}$ als Durchgang zum $\bar{g}$ der folgenden Harmonie hören lassen, — oder auch, wie bei *l*, den Ton $\bar{f}\bar{\imath}\bar{s}$ als Durchgang zu $\bar{g}$, — oder auch beide zugleich, wie bei *m* — oder, diese Durchgänge während der ganzen Dauer der $\mathfrak{F}$-Harmonie fortwährend, (Seite 92), wie bei *n* oder *o*; — und

auf diesem Wege sehen wir also, blos durch Durchgänge auf harmonischen Stufen, Zusammenklänge entstehen, welche denen in § 89 u. flgg. des 1. Bandes besprochenen völlig gleich sehen.

Und wenn man dem befraglichen Akkorde, ausser den vorerwähnten Durchgängen auf harmonischen Stufen, auch noch den Ton $\bar{e}$s, als Halbtönig genäherten Durchgang von oben zur Grundquinte der folgenden Harmonie, beifügt, wie bei *p*, so sieht man auf diesem Wege Akkorde entstehen, welche insbesondere denen im § 91 vollkommen ähnlich sehen.

Von ähnlicher Art sind die Beispiele Fig. 282 *i* — *p*.

§ 402.

Eben so kann man, statt die Harmonieen 𝔉 ⸗ 𝔈 so einfach wie bei Fig. 283 *i* nacheinander hören zu lassen, auch wohl während der ersten Harmonie den Ton $\bar{a}$s als chromatischen Durchgang auf der harmonischen Stufe $\bar{a}$, durchgehen lassen, wie bei *k*. — Man kann auch ausserdem auf ähnliche Art $\bar{f}$is vor $\bar{g}$ durchgehen lassen — und zugleich auch $\bar{\bar{d}}$is vor $\bar{\bar{e}}$, wie bei *l*: — und giebt man all diesen Durchgängen die ganze Dauer der 𝔈-Harmonie, wie bei *m*, so hat man wieder ähnliche Resultate wie im vorigen §.

§ 403.

Auf ähnliche Weise kann man, statt die Harmonieen 𝔡⁷ ⸗ 𝔊 so einfach nacheinander hören zu lassen, wie bei Fig. 284 *i*, auch wohl allenfalls $\bar{a}$s durchgehen lassen, wie bei *k* — auch wohl zu gleicher Zeit $\bar{\bar{f}}$is vor $\bar{\bar{g}}$, und $\bar{e}$s vor $\bar{d}$, wie bei *l*, —

und auch solchen Zusammenklang kann man während der ganzen Dauer der $\flat^7$-Harmonie bestehen lassen, wie bei *m*.

Man sieht wohl, dass auch auf diesem Wege wieder ähnliche Resultate, wie die der beiden vorigen §§ erscheinen.

Von ähnlicher Art wie vorstehendes Beispiel in Dur, ist das in Moll Fig. 285 *i* — *m*.

§ 404.

In vorstehenden Paragraphen sahen wir, wie Zusammenklänge der besprochenen Gattung sich aus chromatisch genäherten Durchgängen zu Intervallen der folgenden Harmonie erklären liessen. In manchen Fällen lassen sie sich aber auch sogar noch einfacher aus Durchgängen zu Intervallen der gegenwärtigen Harmonie erklären: denn z. B. in Fig. 286 *i* kann man gar wohl annehmen, es liege unausgesetzt die G-Harmonie zu Grunde, und während derselben lasse nur vorübergehend die Oberstimme den Ton $\bar{f}_{\text{is}}$ als wiederkehrenden Durchgang zum Grundtone $\bar{g}$ hören, die Mittelstimme aber $\bar{c}$ als eben solchen Durchgang zur Grundterz $\bar{h}$, und eben so der Bass den Durchgang $\bar{a}_{\text{is}}$. — Auf gleiche Weise kann man auch den Satz bei *k* als durchgängig auf der G-Harmonie beruhend ansehen, *l* und *m* aber auf der E-Harmonie.

§ 405.

Auch Fig. 287 *i* kann man, auf ähnliche Weise, als durchgängig auf der a-Harmonie beruhend betrachten, und auch den ähnlichen Satz bei *k*, oder besser bei *l*, als durchaus auf dem harten E-Drei-

klange beruhend: in welcher Hinsicht denn die Schreibung [as̄ c̄ dis f̄is] richtiger ist, als [as̄ c̄ es f̄is]. Vergl. 1. B. S. 234.

Eben so kann man in Fig. 288 das fis in der Bassstimme entweder als Grundton — oder auch blos als Durchgang zur Grundseptime e ansehen. Aber noch mehr! was kann uns hindern, anzunehmen, die Grundharmonie sei während der ganzen Dauer des zweiten Taktes überall e, das as̄ nur Durchgang zum folgenden f, das c̄ zum folgenden h, das fis aber zum folgenden Grundtone e — ?

§ 406.

Man wird vielleicht durch vorstehende Betrachtungen auf den Gedanken gerathen, dass, wenn die besagten Akkorde sich solchergestalt durch blose Durchgänge erklären lassen, es alsdann unnöthig gewesen, in den §§ 89 bis 97, eine eigene Umgestaltungsart unter dem Namen Erhöhung der Terz — oder Erniederung der Quinte, anzunehmen. Allein dem ist doch keineswegs also. Denn **nicht in allen Fällen** ist die Erklärung solcher Zusammenklänge als Durchgang anwendbar: z. B. nicht in Fig. 289; hier kann der Ton dis̄ nicht als Durchgangton betrachtet werden: denn als solcher müsste er sich an eine folgende, nur um eine kleine, oder grosse Stufe höhere oder tiefere Hauptnote anschliessen; hier aber folgt nach d̄s keine solche Note, es kann also nicht Durchgang, sondern muss harmonisches Intervall sein, und zwar entweder Grundterz der $\flat 7$-Harmonie — oder willkürlich erhöhete Grundterz des Vierklanges $^{\circ}\flat 7$ mit kleiner Quinte.

C.) *Lindernde Wirkung der Mehrdeutigkeit.*

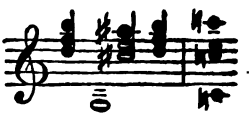
§ 407.

Nach so Manchem, was wir schon früher, von der lindernden Eigenschaft verschiedener Arten

von Mehrdeutigkeit beobachtet haben, kann man sich wohl im Voraus denken, dass auch die hier besprochene Art von Mehrdeutigkeit in ihrer Sphäre ähnliche Wirkung äussert.

In der That bemerkt man denn auch, dass mancher Zusammenklang von Tönen, von welchem man sonst wohl erwarten mögte, er werde dem Gehöre beschwerlich fallen, sich doch darum weit angenehmer ausnimmt, als sonst der Fall sein mögte, weil er, wenn man ihn als aus lauter harmonischen Tönen bestehend ansähe, einen an sich nicht herbe klingenden Akkord darstellen würde, oder mit andern Worten, weil er, als wirklicher Akkord betrachtet, nicht unter die herbe klingenden Akkorde gehören würde.

So ist, z. B. in nebenstehendem Satze, das Zusammenklingen von drei zur Harmonie nicht passenden Tönen auf einmal, dem Gehöre hauptsächlich darum doch nicht unangenehm, weil dieser Zusammenklang einen Scheinakkord, nämlich scheinbar einen verminderten Septakkord, bildet, welcher, an sich, nichts weniger als herbe klingend ist.



Aehnliches lässt sich in Fig. 290 vom Scheinakkorde [Ges b $\bar{c}_{is}$ $\bar{e}$] sagen.

Auch von Fig. 291 lässt sich behaupten, das Gehör lasse sich den, beim ersten Anblick allerdings das Auge befremdenden Zusammenklang [fis $\bar{c}_{es}$ $\bar{e}_s$ $\bar{a}$] nur darum so ganz ohne Widerwillen gefallen, weil er, als [fis h $\bar{d}_{is}$ $\bar{a}$] oder [ges $\bar{c}_{es}$ $\bar{e}_s$ $\bar{b}_{es}$] betrachtet, ein ganz gewöhnlicher Hauptvierklang $\mathfrak{H}^7$ oder $\mathfrak{C}\mathfrak{e}\mathfrak{G}^7$ sein würde.

§ 408.

Im Gegentheil aber erscheint in Fig. 292 der ganze zweite Takt darum so herbe, weil man sich unter keinem der beiden darin vorkommenden Zusammenklänge [h ā c̄] und [c̄ ḡ ƀ] einen Akkord denken kann, — es wäre denn etwa, dass man Ersteren für eine $\mathfrak{H}^7$-Harmonie mit kleiner None und beibehaltenem Grundton, und letzteren für einen grossen Vierklang $\mathfrak{C}^7$ nehmen wollte, welche beide Harmonieen aber, wie wir schon längst bemerkten, an sich selber herbe klingen, und wobei also nichts gewonnen wäre.

In Fig. 293 ist es natürlicher, beim Zusammenklange [ais c̄ ḡ c̄] anzunehmen, das c̄ sei nur Nebenton zum ƀ des folgenden $\mathfrak{e}$-Akkordes, so wie das ais nur Nebenton zum folgenden Tone h, — als dass man den Zusammenklang für $^{\circ}\mathfrak{fis}^7$ mit erhöhter Terz ansieht; indem nach dieser letzten Erklärungsart die erhöhte eigentliche Terz ais tiefer läge als die eigentliche Quinte c̄, welche Lage solchem Akkorde ungewöhnlicher, und nicht natürlich ist (1. Bd. S. 231.) Obgleich sich indessen auf solche Weise der befragliche Zusammenklang ganz wohl als bloser Scheinakkord ansehen lässt, so ist und bleibt es doch, auch als solcher, immer nur wenig wohlklingend, weil er, wenn man ihn als wirklichen Akkord betrachten wollte, ein an sich sehr herbe klingender Akkord wäre.

Auch in Fig. 177 kann das Gehör, im Anfange des 3ten Taktes, unter dem Zusammenklange [H g c̄is ā] sich auch nicht einmal einen Scheinakkord denken, weshalb auch dieser Akkord wenigstens nicht besonders lieblich klingt.

V.) *Durchgangtöne in ihren Beziehungen gegen die vorhergehende Note betrachtet.*

§ 409.

Wir haben bisher die durchgehenden Töne überall nur in Beziehung auf die folgende Hauptnote betrachtet, gleich als stünde eine Nebennote durchaus mit nichts anderem in Verhältnis, als einzig mit dem auf sie folgenden Haupttone.

Indessen werden wir doch finden, dass Mancherlei auch auf die Stellung der Durchgangnote gegen den ihr unmittelbar vorhergehenden Ton ankommt, und dass sie zuweilen allerdings auch mit diesem in einer, wenn auch nur sekundären oder untergeordneten und Nebenbeziehung stehen.

Es ist nunmehr an der Zeit, auch dies Verhältnis kennen zu lernen, und mit Aufmerksamkeit kennen zu lernen, indem sich aus demselben sehr ausgebreitete Anwendungen entspinnen.

Wenn wir darauf sehen, wie eine Nebennote sich gegen die unmittelbar vor ihr hergehende Note verhält, oder was diese vorhergehende im Vergleich gegen die durchgehende ist, und namentlich darauf, welches Intervall beide gegen einander bilden, so finden wir, dass dies Verhältnis von sehr verschiedener Art ist. Manche stehen in gar keiner Beziehung zu irgend einem vorhergehenden Tone, manche in einer entfernteren, andere in einer näheren, und wieder andere sind sogar mit dem vorhergehenden Tone Ein und dasselbe.

Wir wollen dies in der so eben bezeichneten Ordnungfolge durchforschen.

A.) *Anfangende Durchgangnoten.*

§ 410.

Wir finden unter den bereits betrachteten Durchgangtönen zum Theil solche, welchen eigentlich kein anderer Ton vorhergeht, und welche also in gar keinem Zusammenhange mit einem vorhergehenden Tone stehen; wo nämlich eine Stimme ihren Gesang gradezu mit einer durchgehenden Note anhebt, wie z. B. in Fig. 294, wo der Durchgang d̄s der erste Ton ist, welchen die Oberstimme hören lässt. Man kann Durchgangtöne dieser Art anfangende Durchgänge nennen.

Da bei diesen, natürlicher Weise, nicht einmal eine Nebenbeziehung auf eine vorhergehende Note statt findet, so ist eben darum, weil sie sich solchergestalt einzig und ausschliesslich auf die folgende Note, an welche sie sich anlehnen, beziehen, eben diese letztere einzige Beziehung auch um desto inniger.

Eben diese vorzüglich innige und ausschliessliche Beziehung ist denn auch eine Hauptursache, warum grade solchen anfangenden Durchgangnoten die chromatische Annäherung an ihre Hauptnote vorzüglich wohl ansteht, indem solche Annäherung des Nebentones sein inniges Anschmiegen an den Hauptton unterstützt. — Hieraus erklärt es sich denn, dass z. B. in dem eben angeführten Satze Fig. 294 der chromatisch genäherte Vorschlag d̄s viel natürlicher und angemessener ist, als der leitereigene Ton d̄ sein würde.

§ 411.

Von zwar nicht ganz gleicher, aber doch im Wesentlichen ähnlicher Art wie solche Durchgangtöne mit welchen eine Stimme ihren Gesang allererst anhebt, sind diejenigen, mit welchen eine Stimme nach einer längeren, oder kürzeren Pause, oder sonst einem Ruhepunkte, ihren Gesang wieder anfängt, oder fortsetzt. Von dieser Art sind z. B. in Fig. 295 die Töne $\bar{f}$is, $\bar{d}$is, $\bar{g}$is, und $\bar{d}$is, $\bar{f}$isis, $\bar{a}$is, $\bar{c}$is. Auch jeder dieser Töne ist, wenn auch nicht der erste einer ganzen Tonreihe, doch der, mit welchem eine unterbrochen gewesene Tonreihe wieder anfängt.

B.) *Sprungweis auftretende Durchgänge.*

§ 412.

Wieder andere Durchgänge sind zwar nicht die ersten einer Tonreihe, sondern hängen rückwärts mit einem vorhergehenden Tone zusammen; aber doch nur sprungweis. Von dieser Art sind z. B. in Fig. 296 *i* und *k* die Töne gis, ais, fisis, und ais, gisis, eis; in Fig. 297 die Töne $\bar{a}$is, $\bar{f}$is, $\bar{c}$is, — $\bar{d}$is und $\bar{e}$is, $\bar{c}$is. Man kann diese Gattung von Vorschlägen durch den Namen springende Vorschläge, oder springende Durchgänge, unterscheiden.

Auch den sprungweis eintretenden Durchgangtönen steht, eben so, und aus ähnlichem Grunde, wie den anfangenden, die chromatische Annäherung an ihren Hauptton wohl an, indem es

auch bei diesen auf einen ununterbrochenen Zuhang auch rückwärts, schon ohnedies nicht, sondern vorzüglich nur auf Anschliessen an die folgende Hauptnote abgesehen ist.

Ja, mancher springende Nebenton würde, wenn man ihn, ohne solche Annäherung, leitereigen nehmen wollte, sich sogar sehr ungraziös ausnehmen. Man versuche z. B., in Fig. 297, statt des ais, a, — und h, statt his zu nehmen.

C.) *Stufenweis eintretende Durchgänge.*

Andere Durchgänge treten nicht sprungweis ein, sondern hängen mit dem vorhergehenden Tone stufenweis zusammen; — und diese nicht springenden Durchgänge sind wieder von zweierlei verschiedener Art.

§ 413.

1.) Zwischennoten.

Wir bemerken nämlich, dass einige zuweilen grade den Zwischenraum von einem Haupttone zum Anderen ausfüllen, so, dass die Stimme nur, statt sich sprungweis von dem einen Tone unmittelbar zu dem anderen zu bewegen, die Töne der dazwischen liegenden Stufen im Vorbeigehen berührt und anschlägt, wie dies z. B. in Fig. 298*i* stufenweis (diatonisch) und in 299 sogar nach kleinen und halben Stufen (chromatisch, wie man es nennt,) geschieht: — Durchgänge dieser Art kann man, wenn man will, und wie wir bereits bisher gethan, Zwischennoten nennen.

Da Durchgänge dieser Art, indem sie mit dem vorhergehenden Tone stufenweis zusammenhängen, mit demselben auch schon in mehrem Zusammenhange, in näherer Verbindung und Beziehung stehen, und gewissermasen dazu dienen, eine durch keine Auslassung eines zwischenliegenden Tones, sohin durch keinen Sprung unterbrochene, Tonreihe herzustellen, so steht es solchen, mit der vorhergehenden Note stufenweis zusammenhängenden Durchgangs- und Zwischennoten, in der Regel, natürlicher an, so zu erscheinen, wie sie in der Tonleiter liegen, also nicht chromatisch genähert; — obgleich auch sie, in gewissen Fällen, sich zur chromatischen Annäherung gerne hergeben und eignen.

Es kommt hierbei hauptsächlich darauf an, ob man die Nebennote wirklich als Verbindungsnote zwischen zwei Tönen, als eigentlichen Zwischenton, gebrauchen will, — oder aber ob sie mehr als eine, blos auf ihre folgende Hauptnote sich beziehende Nebennote erscheinen soll. Beabsichtet man z. B. in *A*-dur eine ununterbrochene Tonreihe zwischen den Tönen $\bar{a}$, $\bar{cis}$, $\bar{e}$ der A-Harmonie, so dass nicht blos jeder Nebenton mit seinem Haupttone, sondern überhaupt ein jeder Ton der Tonreihe von $\bar{a}$ bis $\bar{e}$ hinauf, mit seinem Vorgänger sowohl als mit seinem Nachfolger, gleichmässig zusammenhängend und als Glied einer ununterbrochenen Kette erscheinen soll, so sind die leitereigenen Zwischentöne $\bar{his}$ und $\bar{dis}$ dazu geeigneter als die leiterfremden Durchgänge $\bar{bis}$ und $\bar{des}$ sein würden: vergleiche obige Fig. 297 *i* gegen *k*. Denn eben dadurch, dass solche leiter-

fremde genäherte Durchgänge sich ganz innig und gleichsam ausschliesslich an ihre Hauptnote anschliessen, sondern sie sich auch desto weiter vom vorhergehenden Tone ab, und die Tonreihe von ā zu c̄ bildet deshalb bei *k* keinen recht ununterbrochenen Faden. — Anders aber ist der Fall bei Fig. 295. Hier beabsichtete der Tonsetzer nicht sowohl eine ununterbrochene Tonreihe, nicht einen sogenannten Lauf von ā zu c̄ und ā hinauf, sondern er wollte nur die Intervalle des A-Akkordes von ā bis ā nacheinander anschlagen, und jedem dieser Intervalle eine, blos auf dasselbe sich beziehende Nebennote anhängen; und dazu schickte sich freilich ein möglichst naher und darum möglichst innig sich anschmiegender Nebenton am besten, und besser als die leitereignen Töne h̄ und d̄.

§ 414.

2.) Wiederkehrende Nebentöne.

Eine andere Gattung stufenweis eintretender Durchgänge, welche jedoch keine Zwischentöne sind, bilden diejenigen, wo eine Stimme sich, von einer Hauptnote zu einer nächst daran liegenden Nebennote, und von dieser sogleich wieder zu der vorigen Hauptnote zurück bewegt, wie z. B. in Fig. 300 die beiden Töne h̄ im ersten Takt, und die zwei d̄ im zweiten, so wie im dritten, die Töne d̄ und h̄, welche sämmtlichen Durchgänge weder sprungweis eintretende, noch Zwischennoten, sondern von einer und derselben Hauptnote ausgehende und zu derselben zurückkehrende Nebentöne sind.

Diese Art von Durchgängen hat mit den im vorigen § erwähnten Zwischennoten darin Aehnlichkeit, dass sie, wie diese, auch rückwärts mit einer anderen Note stufenweis zusammenhängen; — sie unterscheiden sich aber dadurch, dass Durchgänge der hier besprochenen Art nicht in der Mitte zwischen der vorhergehenden und der nachfolgenden Note stehen; sondern die dem Nebentone vorhergehende, und die ihm nachfolgende Note sind eine und dieselbe; der Durchgang steht nicht der Tonhöhe nach zwischen beiden, sondern neben beiden, und geht von einer und derselben Note aus, zu welcher er auch wieder zurückkehrt.

Um einen eigenen Namen für Durchgänge dieser Art zu haben, könnte man sie deshalb wiederkehrende Durchgänge nennen, weil solches Durchgehen blos darin besteht, dass die Stimme sich nur eine Zeitlang vom Hauptton entfernt, aber gleich darauf wieder zu ebendemselben zurückkehrt.

Man wird hier, gelegenheitlich, leicht bemerken, dass unter anderem auch ein Triller, so wie der sogenannte Mordent, nichts anderes ist, als ein mehrmaliges Wechseln einer Hauptnote mit einer solchen immer wieder zurückkehrenden, entweder leichten, oder schweren Nebennote.

D.) *Vorbereitete Durchgänge.*

§ 415.

Wieder andere Durchgänge treten weder sprungweis, noch stufenweis ein, sind von der vorhergehenden Note weder um mehr als eine Tonstufe,

noch auch nur um eine ganze, oder auch nicht einmal um eine sogenannte halbe Tonstufe verschieden, sondern Ein und derselbe Ton wie das vorhergehende harmonisch geltende Intervall. Z. B. in Fig. 301, beim Anfange des zweiten Taktes, ist der Ton c̄ harmoniefremd: die diesem harmoniefremden c̄ unmittelbar vorhergehende harmonische Note war aber ebenfalls c̄. — Eben so ist am Ende des zweiten Taktes das f̄ harmonischer Ton; unmittelbar darauf aber, am Anfange des folgenden Taktes, erscheint eben dies f̄ als harmoniefremder Nebenton von c̄.

In solchen Fällen ist also der harmoniefremde Ton unmittelbar vorher, eh er als Nebenton gebraucht wurde, als harmonisches Intervall gehört worden, oder, wie man es auszudrücken pflegt, er hat schon im vorhergegangenen Zusammenklange gelegen, oder kurzweg: er hat vorher gelegen; und das Gehör ist dadurch auf denselben, so zu sagen, vorbereitet worden, indem es ihn unmittelbar vorher schon als harmonischen Ton gehört hatte. (Vergl. 1. Bd. S. 258.)

Man sieht wohl, dass Durchgänge dieser Art eine noch nähere Beziehung auf den ihnen vorhergehenden Ton haben, als alle bisher erwähnten Arten: und eben in dieser nahen Beziehung liegt ein Grund, warum Durchgänge dieser Art dem Gehöre weit linder erscheinen, als andere. Denn dadurch, dass der Ton unmittelbar zuvor als harmonisches Intervall gehöret worden, wird das Gehör schon im Voraus an diesen Ton gewöhnt, und gleichsam darauf vorbereitet, so dass es

ihm hernach minder hart fällt, dessen Fortdauer, auch bei einem Zusammenklange zu ertragen, in welchem er sonst weit weniger geniessbar wäre; und daher also kommt es, dass Nebentöne, welche sonst sehr herbe auffallen würden, dem Gehöre minder herbe erscheinen, wenn man es auf dieselben vorbereitet hat. Man vergleiche Fig. 302 *i*, wo das harmoniefremde h unvorbereitet erscheint, mit *k*, woselbst es vorbereitet auftritt; — und eben so das $\bar{g}$ in Fig. 303*i* mit dem bei *k*. Auch in Fig. 304 *i* erscheint im 2ten Takte der harmoniefremde Ton $\bar{g}$ allerdings unerwartet auffallend, und dem Gehöre nicht eben angenehm; die Härte mildert sich aber, wenn er, so wie bei *k*, vorbereitet auftritt, wo das $\bar{g}$, welches im 2ten Takte harmoniefremd, also dissonirend ist, im vorhergehenden Takte schon als harmonischer Ton, als Grundnote der G-Harmonie, vorher gelegen hatte.

§ 416.

Man kann Nebentöne der hier bemerklich gemachten Art (und dies mit dem gewöhnlichen Sprachgebrauch im Wesentlichen übereinstimmend) vorbereitete Durchgänge nennen.

Da aber diese ganze Art, Nebentöne vorbereitet eintreten zu lassen, in der Anwendung so äusserst fruchtbar ist, so hat ihr die Kunstsprache auch einen eigenen Namen beigelegt. Man pflegt nämlich solche vorbereitete Durchgangnoten mit dem eigenen Namen Vorhalte zu bezeichnen.

Auch wir wollen bei diesem Theile der Durchganglehre etwas ausführlicher verweilen.

VI.) *Vorhalte.*

A.) *Allgemeine Grundzüge.*

1.) Begriff von Vorhalt und Vorbereitung.

§ 417.

Nach dem von Seite 122 bis hierher Gesagten, ist ein Vorhalt nichts anderes, als ein vorbereiteter Durchgang, oder mit andern Worten, ein einem Intervall einer Harmonie vorangefügter Nebenton, welcher schon während der vorhergehenden Harmonie als harmonisches Intervall gehört worden.

Man pflegt indessen den Titel Vorhalt nicht jedem vorbereiteten Nebentone, sondern nur denen beizulegen, welche von etwas langer Dauer sind. So kann man z. B. in Fig. 301 wohl das c̄ einen Vorhalt nennen; man wird aber das kurze f̄ des folgenden Taktes nicht leicht des Titels Vorhalt würdigen, sondern diese Note schlechtweg eine durchgehende, oder Wechselnote nennen.

2.) Art und Weise wie die Vorbereitung der Vorhalte geschieht.

§ 418.

Wie das Vorbereiten eines Tones geschieht, haben wir schon S. 263 u. ff. des 1. Bandes im Allgemeinen gesehen, und auf das dort Beobachtete können wir hier uns beziehen: denn auch die Vorbereitung der Vorhalte geschieht auf die nämliche Art, wie die der harmonischen Töne, nämlich,

wenn sie vollkommen sein soll: *a.*) in derselben Tonhöhe, *b.*) in der nämlichen Stimme, *c.*) gebunden, *d.*) lange genug, *e.*) durch ein harmonisches Intervall, und *f.*) auf leichterer Zeit; wie dies Alles in Fig. 305 *i* genau befolgt ist.

§ 419.

a.) Die Vorbereitungsnote muss in derselben Tonhöhe oder Oktave gelegen haben, in welcher der Ton dissonirend auftritt, wie in Fig. 304 *k* und 305 *i*. Eine Vorbereitung, bei welcher dies anders wäre, würde nur eine sehr unvollkommene Vorbereitung heissen können, wie z. B. 305 *k*, woselbst das dissonirende dreigestrichene $\bar{\bar{c}}$ nicht in eben dieser Lage, nicht in der dreigestrichenen Oktave, sondern in der zweigestrichenen vorbereitet ist, wo also nicht eben das $\bar{\bar{c}}$, welches nachher als durchgehend gehört wird, vorher gelegen hat, sondern ein anderes $\bar{c}$. Eben solche Unvollkommenheit findet sich auch bei *l*, wo zwar $\bar{c}$, aber nicht $\bar{\bar{c}}$ vorher lag.

§ 420.

b.) Die Vorbereitung geschieht, wie sich, der Natur der Vorhalte nach, von selbst versteht, durch die nämliche Stimme; oder mit andern Worten: die Vorbereitungsnote muss in derselben Stimme gelegen haben, welche, beim Eintreten der folgenden Harmonie, die Dissonanz angeben soll. Eine Vorbereitung, wobei die Vorbereitungsnote von einer anderen Stimme angegeben würde, wie z. B. Fig. 305 *m*, wo, bevor $\bar{\bar{c}}$

als harmoniefremder Ton in der Mittelstimme gehört wird, zwar eben dies c̄ schon in der Oberstimme gehört worden, aber doch immer nicht in eben der Stimme, in deren Munde es hernach als harmoniefremder Ton erklingt — eine solche Vorbereitung wäre wenigstens gewiss minder vollkommen, als die bei *i*.

§ 421.

c.) Die Vorbereitung äussert ihre lindernde Wirkung erst dann in vollem Mase, wenn der dissonirende Ton in dem Augenblicke wo er dissonirend wird, in dem Augenblicke, wo die Harmonie, welcher er fremd ist, auftritt, nicht selbst erst wieder von Neuem, und somit nicht zugleich mit den Intervallen der neu auftretenden Harmonie, mit angeschlagen, (Seite 58), sondern vielmehr nur fortgehalten, oder, wie man es nennt, an den vorbereitenden Ton gebunden wird, wie in Fig. 305 *i*.

Ein auf solche Art eingeführter harmoniefremder Ton erscheint dann gleichsam nur verspätet, und noch fortklingend indess die anderen Töne schon verschwunden sind, schon dem folgenden Zusammenklange Platz gemacht haben, — als ein Nachzügler, der noch liegen geblieben, indess das *Corps* der Töne, zu welchen er gehörte, schon abgezogen, und das Feld schon von einer anderen Macht besetzt ist. Man pflegt solche gebundene Vorhalte, eben weil sie erwähntermasen gleichsam blos als zögernde Ueberbleibsel eines vorhergegangenen Zusammenklanges erscheinen, auch Zögerungen, Aufhaltungen, oder

Ritardationen, zu nennen, (ja nicht Retartation! wie Koch in seinem Lexikon viermal, Sp. 172, Sp. 173, und Sp. 257 schreibt, — und Sp. 1268 bei *ritardando* auf *retardando* verweiset; — auch ist dieses Ritardiren nicht zu verwechseln mit dem *Ritardando* der rhythmischen Bewegung. — Auch der Name Vorhalt selber scheint ungefähr gleichbedeutend mit Aufhalt gemeint zu sein; indem der Vorhalt eigentlich weniger ein Vor- als ein Zurückhalten ist. — Auch heissen solche gebunden aufgeführte Vorhalte häufig Bindungen oder Ligaturen. Vergl. 1. Bd. S. 265.

§ 422.

Wie sehr die Bindung die Härte einer harmoniefremden Note lindert, kann man leicht bemerken, wenn man z. B. den Satz Fig. 303*k* so vorträgt, als ob die beiden Bindebögen nicht vorhanden wären, und also das gis zweimal anschlägt, wodurch dieser harmoniefremde Ton viel härter gegen das Gis anstösst, als wenn es an das als Quinte der C-Harmonie vorhergehende g gebunden vorgetragen wird. — Aehnliches wird sich bei ähnlicher Behandlung der Beispiele 303*k*, 305*i*, u. a. m. erproben.

Dass indessen doch auch eine ungebundene Vorbereitung die Härte eines harmoniefremden Tones immer noch bedeutend mildert, ersieht man daraus, dass Fig. 303*k*, auch wenn man die Bindebögen nicht befolgt, doch immer noch weit minder herbe klingt, als bei *i*, wo das gis ganz ohne Vorbereitung erscheint.

§ 423.

d.) Die Vorbereitung muss, um ihre Wirkung ganz zu erreichen, auch lang genug dauern; der vorbereitende Ton muss, lang genug vorher gelegen haben. — Auch hier wird gewöhnlich angenommen, die Vorbereitung solle eben so lang sein als der Anschlag, wie dies z. B. in Fig. 304*k* der Fall ist.

Dass jedoch auch sehr kurze Vorbereitungstöne die Härte des Anschlags eines harmoniefremden Tones schon mildern, beweiset unter Anderen das Beispiel Fig. 304*l*, worin das $\bar{g}$ der Oberstimme im zweiten Takte, obgleich nur durch eine kurze Sechszehentelnote vorbereitet, doch bei Weitem nicht so grell gegen die Harmonie anstösst, als wenn diese kurze Vorbereitung gar hinwegbliebe, wie bei *i* oder *m*.

§ 424.

e.) Die vorbereitende Note ist übrigens, wie sich, schon nach der Natur der Sache und nach dem auf Seite 125 gegebenen Begriffe von Vorhalt, von selbst ergiebt, allemal ein Intervall der vorhergehenden Harmonie, also allemal eine harmonisch geltende Note; denn ein harmoniefremder Ton, welcher nicht zuvor als harmonischer Ton gehört worden ist, wäre ja nicht vorbereitet, folglich kein Vorhalt.

Dieser harmonisch geltende Vorbereitungston kann übrigens bald eine sogenannte Konsonanz, bald auch eine Dissonanz, (hier also eine Grundseptime) sein. In Fig. 306 ist, im ersten Takte der Vorbereitungsnote a der Grundton der a-Har-

monie; — im folgenden Takt ist die Quinte der C-Harmonie der Vorbereitungston des im folgenden Takte sich zeigenden Vorhaltes — im dritten Takte dient die Terz c̄ der a-Harmonie als Vorbereitung des im vierten folgenden Vorhaltes. All diese Vorhalte sind also durch Konsonanzen vorbereitet. — In Fig. 307 hingegen ist der vorbereitende Ton f̄ die Grundseptime des Hauptvierklanges G⁷; also eine Dissonanz.

In letzterem Falle, wo der Vorbereitungston f̄ ein **strebendes Intervall** (Seite 2) ist, welches schon beim Eintritte der C-Harmonie zu ē herabzuschreiten strebt und diese Fortschreitung noch eine Zeitlang verschiebt, erscheint also der Vorhalt als eine **Verzögerung der Auflösung der Septime.** (Vergl. Seite 3.)

Man fühlt wohl, dass, wenn das Gehör, schon indem es im ersten Takte des angeführten Beispieles die Septime f̄ vernimmt, das Herabsteigen desselben zu ē erwartet, diese Erwartung aber beim Eintreten der C-Harmonie noch nicht befriedigt, sondern noch hinausgeschoben wird, dass, sag ich, durch solches Hinausschieben der erwarteten Fortschreitung, die Erwartung noch höher gespannt wird, und die endlich erfolgende Befriedigung derselben also demnächst desto willkommener erscheinen muss.

§ 425.

Wenn gleich, dem Bisherigen zufolge, ein Vorhalt eigentlich nur durch einen harmonisch geltenden Ton vorbereitet erscheinen kann, — so könnte man doch gewissermasen, aber freilich nur in **uneigentlicher** Bedeutung, es auch einen Vorhalt nennen, wenn ein als Nebenton zu

einem Intervall einer Harmonie erscheinender Ton, während der vorhergehenden Harmonie ebenfalls als Nebenton gehört worden ist, wie z. B. in Fig. 308, wo man den durchgehenden Ton h des ersten Taktes uneigentlich als Vorbereitung des h im 2ten Takt ansehen kann, welches h in diesem 2ten Takte demnach uneigentlicher Vorhaltton wäre.

Eben so steht in Fig. 309 der im ersten Takt harmoniefremde Ton gis als Vorbereitung des gis-Vorhalts im 2ten Takte.

Auch in Fig. 310 im 3ten Takte könnte man die zweite Hälfte des synkopirten Tones gis einen uneigentlichen Vorhalt, und die erste Hälfte der Synkope eine uneigentliche Vorbereitung nennen. — Auf ähnliche Art lässt sich, wenn man will, auch Fig. 311 erklären.

Allemal sind indessen solche harmoniefremde Töne, deren Vorbereitungston selber harmoniefremd war, nur uneigentlich vorbereitet, und darum nur uneigentliche Vorhalte zu nennen, indess das Prädikat Vorhalt eigentlich nur denen Durchgangtönen mit Recht zusteht, welche durch harmonische Töne vorbereitet worden.

§ 426.

Unsere Theoriker haben für gut gefunden, den wunderlichen Lehrsatz aufzustellen: die Dissonanz (der Vorhalt) müsse als Konsonanz vorhergelegen haben.

Dass aber auch diese gemeinübliche und ganz akkreditirte Regel wieder gradezu unwahr ist, beweisen schon die ganz alltäglich vorkommenden Sätze Fig. 307 u. dgl., welche übelklingend zu

finden, oder fehlerhaft zu nennen, noch Niemanden eingefallen ist; so wie auch Fig. 312 und 313.

Aber noch nicht zufrieden mit der eben erwähnten offenbaren Unrichtigkeit, gehen die Gelehrten sogar noch weiter, und wollen nicht einmal alle Konsonanzen als tauglich zu Vorbereitung einer solchen Dissonanz erkennen. So lehrt z. B. Koch (in s. Handb. der Harmonie, S. 221): „Die Vorbereitung einer jeden Dissonanz kann vermittelst aller konsonirenden Intervallen (die Quarte ausgenommen) ohne alle Einschränkung geschehen.“ — Was würde aber dieser gelehrte Autor gegen den äusserst alltäglichen und noch nie, weder von ihm, noch einem anderen Theoretiker, noch von irgend einem gesunden Ohre misbilligten Satz Fig. 314 sagen, woselbst das der G-Harmonie fremde $\bar{\bar{c}}$, durch $\bar{c}$, als Quarte des Basstones g, vorbereitet ist? —

Ich weiss mir gar nicht zu denken, was diesen Schriftsteller zu so wunderlicher Meinung veranlasst haben mag!

Man sieht, wie sehr auch hier wieder die von Theoristen verfertigte Regel dem in der Ausübung unbezweifelt Anerkannten widerspricht, und — wie, dessen ungeachtet, immer ein Theorist dem andern gedankenlos die Regel nachbetet und nachschreibt: die Vorbereitung muss durch eine Konsonanz geschehen!

§ 427.

f.) Die Vorbereitung eines harmonischen Tones ist, eben so wie die einer Septime, am befriedigendsten, wenn sie auf leichterer Zeit geschieht als der Anschlag, so, dass demnach der Anschlag auf eine schwerere Zeit fällt, wie man auch dies in den bisher angeführten Beispielen beobachtet findet.

Weit seltener ist das Gegentheil, obgleich nicht unerhört. S. z. B. Fig. 115. — Auch in Fig. 316 *i*, *k* ist die zweite Hälfte der halben Note h Vorhalt von ā: und sowohl der zweite Takttheil, auf welchem das h als Vorhalt erscheint, als der dritte, bei welchem der Hauptton ā auftritt, sind beide leicht, (1. Bd. S. 100.) Von ähnlicher Art ist Fig. 317, (so wie auf dem Notenblatte 16 des 2ten Bandes Fig. 233 T. 13.)

In Fig. 318 ist der Vorhalt, die zweite Hälfte des Tones c̄, sogar bestimmt leichter als sein folgender Hauptton h; — und eben so in 319 der Anschlag (nämlich die zweite Hälfte der halben Note c̄) leichter als der folgende harmonische Hauptton fis.

§ 428.

Die Ursache, warum Vorhalttöne meist auf schwerer Zeit vorzukommen pflegen, wird von verschiedenen Lehrern bald gar nicht, bald nur höchst ungenügend angegeben. — Mich dünkt, die Antwort auf solche Frage ergiebt sich am leichtesten, wenn man die Frage umkehrt und etwa so stellt: warum meist nur die auf schwerer Zeit vorkommenden harmoniefremden Töne (schwere Durchgänge, vorbereitet zu werden pflegen? — Sehr natürlich darum, weil diese, wie wir schon S. 52 beobachteten, dem Gehöre herber auffallen, als leichte, und deshalb der Linderung mittels Vorbereitung am meisten bedürfen. Dadurch wird natürlicher Weise das Vorbereiten bei ihnen öfter nöthig, und ihnen also mehr, als anderen, leichten Durchgangtönen, eigenthümlich. Dadurch ist unser Gehör mehr gewöhnt worden, schwere Durchgänge vorbereitet auftreten zu hören, und minder gewöhnt, vorbereitete leichte Durchgangtöne zu vernehmen, so, dass ihm jetzt eine vorbereitete

leichte durchgehende Note, ein Vorhalt auf leichter Zeit, ordentlich ungewöhnlich vorkommt.

Noch ein anderer Grund, warum Vorhalte, deren Anschlag auf eine leichtere Zeit fällt, das Gehör etwas befremden, mag auch in folgendem Umstande liegen. Da der Augenblick des Anschlags allemal der Augenblick des Auftretens einer neuen Harmonie ist, z. B. Fig. 315 bis 319, so ist mit dem Anschlagen eines Vorhaltes auf leichter Zeit, allemal auch ein Auftreten einer neuen Harmonie auf leichter Zeit verbunden. Wenn nun in der folgenden leichten Zeit, wo der Vorhalt sich auflöset, dieselbe Grundharmonie noch liegen bleibt, wie bei 315, 316*i*, 317*i*, so dass diese auf leichter Zeit aufgetretene Harmonie länger dauert, als der vorhergehende, schwere Zeittheil, — oder wenn die Harmonie, mit deren Eintritt auf leichter Zeit der Anschlag der Dissonanz eintrat, beim folgenden schweren Zeittheile liegen bleibt, wie 318*i*, 319*i*, so dass auf leichter Zeit ein Harmonieenschritt geschieht, auf der folgenden, schweren aber keiner — so liegt in solcher Vertheilung der Harmonieenschritte im ersten Falle gleichsam eine rhythmische Verrückung — im zweiten eine Synkope, welches wohl mit beitragen mag, solche Vorhalte etwas befremdender zu machen, als die auf schwerer Zeit anschlagenden. — Diese Vermuthung wird einigermasen dadurch bestätigt, dass in Fig. 316*k*, 317*k*, 318*k* und 319*k*, wo Harmonieenschritte auf alle Zeittheile gleichmässig vertheilt sind, die wenn gleich auf leichter Zeit anschlagenden Vorhalte das Gehör doch minder befremden als die bei *i*.

§ 429.

Die Theoretiker haben es indessen als Regel aufgestellt: die Vorbereitung müsse immer auf einem leichten Takttheile geschehen, — die als Vorbereitung dienende Note müsse

allemal auf einer leichteren Zeit liegen, als der Vorhalt selber. — Diese Regel ist wohl ebenfalls wieder aus der einseitig wahren Beobachtung abstrahirt worden, dass die Vorhalte, wie vorstehend bemerkt, gewöhnlich rhythmisch schwere Noten sind, oder mit andern Worten, dass durchgehende Töne vorzüglich dann vorbereitet zu werden pflegen, wenn sie auf rhythmisch schwererer Zeit vorkommen. Dass aber jene Regel in ihrer Allgemeinheit sehr unwahr ist, beweisen leicht die vorstehend erwähnten Beispiele. — Auch in Fig. 320 tritt im 2ten Takte das vorbereitende c̄ auf der schwersten Zeit des Taktes ein, welche schwerer ist als die 2te Takthälfte, auf welcher das c̄ als Vorhalt erscheint: und nach der Regel, so wie die Autoren sie aufzustellen pflegen, wär also auch diese Vorbereitung fehlerhaft.

B.) *Verschiedene Art, wie Vorhalte vorkommen können.*

§ 430.

Nach dem Begriffe eines Vorhaltes, ist es kaum nothwendig, noch weiter etwas darüber zu sagen, welche Vorhalte einem harmonischen Intervalle vorangefügt werden können, — oder über die, aus dem Voranfügen von Vorhalttönen entspringende Mehrdeutigkeit, — oder über die verschiedenen Arten, wie Vorhalte vorkommen können, u. s. w. Denn da Vorhalte nichts anderes sind, als vorbereitete Durchgangstöne, so ist Alles, was von Durchgangstönen überhaupt gesagt worden, in der Regel auch insbesondere auf Vorhalte anwendbar, und leicht darauf anzuwenden. Demnach bleibt uns nur weniges Besondere über Vorhalte zu sagen übrig.

Wir wollen dies Wenige in eben der Ordnung vortragen, welche wir in Ansehung der Durch-

gangtöne überhaupt, Seite 45 bis 115 befolgt haben.

Wenn wir die verschiedenen Arten und Weisen, wie Vorhalttöne angebracht werden und vorkommen können, auf ähnliche Art durchgehen wollen, wie wir auf Seite 46 u. ff. in Ansehung der Durchgangtöne überhaupt gethan, so finden wir

1.) fürs Erste, dass der Vorhaltton eigentlich immer nur Nebenton zu einem Intervalle derjenigen Harmonie sein kann, während welcher er als Vorhalt auftritt, und demnach immer ein stellvertretender (S. 47) Ton, ein stellvertretendes Intervall, eine stellvertretende Dissonanz ist. Nicht selten pflegt man unter diesen letzteren Benennungen sogar ausschliesslich Vorhalte zu verstehen; (Siehe am angef. O.) nach welchem Sprachgebrauch also die Ausdrücke Vorhalt, und stellvertretendes Intervall oder stellvertretende Dissonanz, sogar gleichbedeutend sind.

Gelegenheitlich sei hier erwähnt, dass manche Tonlehrer die Vorhalttöne auch zufällige Dissonanzen nennen, weil sie gleichsam nur zufällige Stellvertreter eines harmonischen Intervalles, sohin der Grundharmonie nicht wesentlich sind, im Gegensatze der eigentlichen Septimen, welche sie wesentliche Dissonanzen nennen. (Siehe 1. Bd. S. 248.)

Obgleich nun aber Vorhalte immer Nebentöne zur gegenwärtigen Harmonie sind, so kann eine Stimme doch auf dem Vorhalttone auch wohl bis zur folgenden Harmonie verweilen. Näher hiervon

zu handeln, wird der Ort im folgenden VIIten Kapitel unter 4.) sein.

§ 431.

2.) Die Vorhalttöne sind, fürs Zweite, eben so wie wir (Seite 49) von Durchgängen überhaupt bemerkten, bald von längerer, bald von nur kurzer Dauer.

Dass sehr kurze Vorhalte, des Namens Vorhalt gewöhnlich nicht gewürdigt werden, ist schon S. 125 erwähnt.

§ 432.

3.) Dass Vorhalttöne, eben so wie Durchgänge überhaupt, bald von grösserem, bald von geringerem Zeitgewichte sind als der Hauptton, dieser letztere Fall jedoch der seltenere ist, wurde schon im 427. § angemerkt; und diesemnach sind denn die Vorhalttöne zum bei weitem grössten Theile schwerer als der Hauptton auf welchen sie sich beziehen, und also wenn man so sagen will, vorbereitete Wechselnoten.

§ 433.

4.) Dass Vorhalte, eben so gut wie andere Durchgänge sowohl in den äusseren, als in Mittelstimmen vorkommen können, versteht sich von selbst, — so wie auch, dass in mehreren Stimmen zugleich welche statt finden können. In Fig. 321 und 322 *i* sind sogar drei Stimmen zugleich mit Vorhalten verbrämt. Fig. 322 *k* gewährt ein Beispiel, wie einem und demselben Tone zwei Vorhalte zu gleicher Zeit vor-

angefügt werden können, nämlich dem c̄ der Ton d̄ als Vorhalt von oben, und h als Vorhalt von unten.

Ein Beispiel, wo der Ton einer und derselben Tonstufe als Vorhalt zu zwei verschiedenen Haupttönen erscheint, gewährt Fig. 323, wo c̄ als Vorhalt zu d̄, und zugleich c̄ als Vorhalt zu h erscheint.

§ 434.

5.) Dass auch in Brechungsgestalt Durchgänge vorkommen können, zeigt Fig. 324.

§ 435.

6.) Dass zuweilen einem harmonischen Intervall in einer Stimme ein Vorhalt vorangefügt wird, indess in einer anderen Stimme dies Intervall selber erklingt (vergl. Seite 56), zeigen unter andern die Beispiele Fig. 321, 322, 323, 325, 326, u. a. m.

Von solchen Fällen gilt übrigens all das auf Seite 56-58 Bemerkte.

§ 436.

7.) Mitanschlagende Vorhalte (vergleiche Seite 58) wären solche, welche nicht an die Vorbereitungsnote geschleift, nicht gebunden, sondern mit dem Eintritte der neuen Harmonie von neuem anschlagend aufträten. Solche Vorhalte können also immerhin minder vollkommene Vorhalte heissen. (§ 421.) Siehe z. B. Fig. 327, 328, u. dgl.

C.) *Welche Töne einem harmonischen Intervalle vorgehalten werden können.*

§ 437.

1.) In Ansehung der Richtung, in welcher eine Stimme sich von dem Vorhalttone zu dessen Hauptnote bewegt, sind die Vorhalte, wie wir Seite 60 von durchgehenden Tönen überhaupt bemerkten, entweder Vorhalte von unten, oder von oben. Man kann, an sich selber, einem harmonischen Tone sowohl von Unten, als von Oben einen Vorhalt voranfügen; allein Vorhalte von Oben machen sich gewöhnlich besser, als solche von Unten, und sind auch bei weitem gebräuchlicher als diese, wie denn auch unter den hier beispielweis angeführten Sätzen, zum bei weitem grössten Theile Vorhalte von Oben, und nur sehr wenige von Unten sind. Von letzterer Art ist jedoch z. B. in Fig. 323 das c̄, in 325 das h̄, in 329 zweimal das c̄ so wie auch in 330.

§ 438.

2.) Da, wie wir auf Seite 60 gesehen, die durchgehenden Töne, in Ansehung der Grösse des Stimmenschrittes von der Nebennote zur Hauptnote, entweder halbtönig, oder ganztönig sind, so ergiebt sich von selbst, dass eben diese Eintheilung auch auf Vorhalte anwendbar ist, — so wie, dass ein Vorhaltton von seiner Hauptnote nie weiter, als um eine grosse Tonstufe entfernt sein kann.

Aus vorstehend erwähnten Beispielen Fig. 327, 328 ist übrigens zu ersehen, dass auch bei Vor-

halten zuweilen der Ton einer und derselben Stufe unter zweierlei chromatisch verschiedener Gestalt zugleich erklingt.

§ 439.

3.) Vorhalttöne können auch, bald leitereigen, bald leiterfremd sein.

Letzteres jedoch nur in zwei Fällen. Da nämlich der Vorbereitungston in der Regel ein harmonisch geltendes Intervall, also allemal leitereigen, — der Vorhaltton aber mit dem Vorbereitungston gleichlautend ist, so ist dieser letztere nur dann leiterfremd, wenn beim Anschlage des Vorhaltes eine neue Tonart auftritt, in deren Tonleiter der besagte Ton nicht enthalten ist. Z. B. in Fig. 331 ist das f ein der neuen *G*-dur-Leiter fremder Durchgang zu e. — Eben so hat in Fig. 332 das g als Bestandtheil der tonischen C-Dreiklangharmonie gelegen, und erscheint demnächst als Durchgang zu einer Harmonie der neuen Tonart *a*-moll, in welcher dies g♯ fremd ist. — Von ähnlicher Art ist in 333 die 2te Hälfte des synkopirten Tones f, — so wie in Fig. 334 in der zweiten Hälfte des 2ten Taktes die Achtelnote a.

Der zweite Fall wo leiterfremde Vorhalte vorkommen können, ereignet sich bei solchen, uneigentlichen Vorhalten, welche nicht durch ein harmonisch geltendes Intervall, sondern durch eine harmoniefremde Note, und zwar durch eine solche vorbereitet sind, welche zugleich leiterfremd ist; in welchem Falle solche, schon als Vorbereitung leiterfremd gewesene Ton, auch als Vor-

halttön leiterfremd bleibt. So ist z. B. in 335 das $\bar{g}$ im zweiten Takt ein leiterfremder Vorhalt.

§ 440.

4.) So wie wir Seite 86 ff. Durchgangtöne auf harmonischen Stufen überhaupt kennen gelernt, so kommen insbesondere auch Vorhalte auf harmonischen Stufen vor; oder mit andern Worten, so wie wir gesehen, dass zuweilen selbst ein Ton, welcher an sich selber allerdings in der zu Grunde liegenden Harmonie wohl vorfindlich ist, dennoch, nach der Art und Verbindung in welcher er vorkommt, vielmehr ein bloser Nebenton zu sein, blos in der Eigenschaft als durchgehende Note dazustehen scheint, — so findet ebendasselbe auch bei gebundenen Durchgängen, oder Vorhalten statt. In Fig. 336, wo das Gehör eine Zeitlang gewöhnt worden, jedes erste Taktviertel der Oberstimme als Vorhalt zum folgenden Tone zu betrachten, wird es auch beim ersten Viertel des vorletzten Taktes das $\bar{f}$ mehr für einen Vorhalt zu $\bar{e}$s ansehen, als für die Grundnote der Harmonie §7; und in der That steht dies $\bar{f}$, hier wo es steht, weniger in seiner Eigenschaft als harmonisches Intervall da, als vielmehr nur in der Verrichtung eines stellvertretenden, eines Vorhalts vor dem $\bar{e}$, der eigentlichen Septime der Grundharmonie. — Von ähnlicher Art ist in Fig. 337 das [illegible] 3ten Taktes. — Auf ähnliche Weise steht in Fig. 338 das e beim dritten Viertel mehr als Stellvertreter des folgenden d, denn als eigentlicher Grundton; wenigstens ist das Gehör schon darum geneigter,

dies e als blosen Vorhalt zu betrachten, weil sonst der Zusammenklang dieses dritten Viertels als E-Harmonie mit kleiner None und beibehaltenem Grundtone, und folglich ziemlich hart und herbe, erscheinen würde (§ 78), welche Härte aber wegfällt, wenn man das e nicht mit in harmonischen Anschlag bringt, sondern als minderbedeutenden blosen Nebenton ansieht. — Aus ähnlichem Grunde scheint auch in Fig. 339 das d im dritten Takte nicht sowohl als Grundton, als vielmehr blos als Vorhalt der Grundseptime c dazustehen; — eben so in Fig. 340 im dritten Takte das $\bar{c}$.

D.) *Mehrdeutigkeit.*

§ 441.

Es treten in Ansehung der Vorhalttöne dieselben Mehrdeutigkeiten ein, welche wir bereits in Ansehung der Durchgänge überhaupt beobachtet haben, (Seite 94 § 388 ff.) wovon also die Anwendung auf Vorhalttöne sich von selbst ergiebt.

So wird man (um doch Einiges als Beispiel anzuführen) in Fig. 341 zweifelhaft sein müssen, ob man den ersten Akkord des zweiten Taktes für die b-Harmonie in erster Verwechslung, und die Töne $\bar{c}$s und $\bar{c}$s als Vorhalte ansehen, oder ob man diesen Zusammenklang für Fis (oder gar für fis) erkennen will. — Eben so mehrdeutig ist die erste Hälfte des 4ten Taktes. — Wenn man ferner in der zweiten Hälfte das d und das h als Vorhalte annimmt, so ist die Harmonie schon hier

gis; sonst aber ist sie noch h. — Aehnliche Mehrdeutigkeit zeigt der folgende Takt.

Statt noch weiterer Beispiele, deute ich zurück auf Fig. 336 bis 340.

VII.) *Auflösung der Durchgänge.*

A.) *Allgemeiner Grundsatz.*

§ 442.

Wir haben bis hier zu erforschen gesucht, wie eine Stimme durchgehende Töne in ihren Gesang mit aufnehmen kann. Es bleibt uns nun noch übrig, auch zu betrachten, wie eine Stimme, nachdem sie einmal einen solchen Ton, (er sei nun Durchgang-, Wechsel-, oder Vorhaltnote) ergriffen, sich von da an weiter zu bewegen hat, oder, wie man es nennt, wie eine solche Stimme in solchem Falle sich **auflösen** muss, wie sie die harmoniefremde Note aufzulösen hat. (Vergl. Seite 40, § 342.)

Die Antwort auf diese Frage kann im Allgemeinen nicht anders, als sehr leicht sein, indem aus der ganzen Wesenheit fremder Töne sich von selbst ergiebt, dass jeder solche Ton, welcher nur als Nebenton eines folgenden Haupttones existiren, und sein Dasein nur durch Uebergehen zu diesem Haupttone rechtfertigen kann — dass, sage ich, ein solcher Nebenton **in seinen Hauptton aufgelöset werden** muss. In Fig. 342*i* ist das cis Nebenton zu d, die Stimme, welche einmal solches cis angegeben hat, muss also demnächst zu d schreiten. — Bei *k* ist das c

Nebenton von h, und löst sich darum demnächst in h auf. — Und da der Nebenton allemal um eine grosse, oder kleine Tonstufe höher oder tiefer ist als der Hauptton, so besteht die Auflösung eines durchgehenden Tones allemal darin, dass die Stimme, welche einen solchen Ton angegeben, von da eine grosse, oder kleine Tonstufe, ab-, oder aufwärts, zum Haupttone dieses Nebentones schreitet.

Dies aus der Natur der Sache fliessende Gesetz bedarf weder Beweis, noch nähere Erklärung; und nur die verschiedenen Arten wie solcher Uebergang des Nebentones zum Haupttone geschieht, mag noch der Gegenstand einiger weitern Betrachtungen werden.

B.) *Verschiedene Formen der Auflösung.*

§ 443.

Da nämlich eine Nebennote nur ein Anhängsel ihres Haupttones ist, da ihr ganzes Dasein sich nur auf diesen bezieht, und nur durch ihr Anlehnen an denselben erlaubt und gerechtfertigt wird, so müsste die Stimme, von der Nebennote aus eigentlich ganz unmittelbar zum Haupttone schreiten.

Unser Gehör gestattet jedoch hierin Spielarten, welche wir nachstehend kennen lernen wollen.

1.) Nebenton an den Hauptton geschleift, — oder abgestossen.

§ 444.

Fürs Erste würde es der innigen Verbindung zwischen Hauptton und Nebenton allerdings

entsprechen, dass beide eben so aneinander geschleift oder gebunden würden, wie Vorbereitung und Anschlag gewöhnlich gebunden zu werden pflegen (S. 127). Dies ist z. B. der Fall in Fig. 343 *i*, *k*, *l*. — Nicht selten werden aber beide auch wohl abgesetzt vorgetragen, wie bei 344; — oder wie bei 345, wo jeder Durchgangton zweimal angeschlagen wird, und zwar so, dass er gleichsam das einemal als leichter, das zweitemal als schwerer Durchgangton erscheint; — oder auch jede Note in sich selbst noch in kleinere Nötchen zerbröckelt und zerhackt, wie Fig. 346.

2.) Nebenton vom Haupttone durch Pausen getrennt.

§ 445.

Ja, man findet zuweilen den Nebenton sogar durch Pausen von der Hauptnote getrennt, wie in Fig. 347 bei *i*, *k*. — Noch etwas empfindlicher in Fig. 348.

3.) Zwischeneingeschobene Töne.

§ 446.

Es kann ferner, zwischen der Nebennote und ihrer Hauptnote, sogar noch ein anderer Ton angeschlagen, gleichsam zwischen Neben- und Hauptton eingeschoben werden.

Z. B. in Fig. 349 *i* wird dem harmonischen Tone $\bar{c}$ der Nebenton $\bar{d}$ vorgeschlagen. Bei *k*

erscheint derselbe Satz in gebrochener Gestalt, indem hier die eine Oberstimme abwechselnd die Töne der drei Stimmen von *i* nacheinander angiebt: und hier schreitet bei *i* die brechende Stimme, nachdem sie $\bar{d}$ als Vorschlag zu $\bar{e}$ angegeben, nicht unmittelbar von diesem $\bar{d}$ zu $\bar{c}$, sondern schlägt dazwischen erst noch, als Vertreterin zweier Mittelstimmen zugleich, die Töne $\bar{g}$ und $\bar{e}$ an.

Auch in Fig. 350 *i*, wo zwischen $\bar{g}$ und $\bar{f}$ der Ton $\bar{e}$, so wie zwischen $\bar{a}$ und $\bar{g}$ der Ton $\bar{d}$ eingeschoben ist, kann man entweder die Oberstimme theilweis als Brechung zweier Stimmen ansehen, wie bei *k*, oder sich die Sache auch so vorstellen, dass die Oberstimme, statt zwischen der Neben- und Hauptnote eine Viertelpause wie bei *l* zu machen, was sie nach § 445 wohl dürfte, diese freie Zeit benutzt, um während derselben ein anderes harmonisches Intervall zu berühren.

Aehnliche Einschiebsel findet man in Fig. 351 im 2ten und 4ten Takte, u. a. m.

§ 447.

In obigen Beispielen waren die, zwischen dem Nebenton und seinem Hauptton angeschlagenen Töne, harmonische Intervalle. — Es können aber auch durchgehende Töne sein, wie in Fig. 352, wo die brechende Stimme, von $\bar{c}$ als Durchgang zu $\bar{d}$, nicht unmittelbar zu diesem $\bar{d}$, sondern erst zu $\bar{a}$, als Vorschlag zu $\bar{h}$, schreitet, u. s. w.

In Fig. 353 *i* wird dem harmonischen Tone $\bar{c}$, von oben der Nebenton $\bar{d}$, von unten aber der Nebenton $\bar{h}$ vorgeschlagen. Bei *k* erscheint dieser Satz in gebrochener Gestalt, indem hier der

Nebenton *d*, welcher bei *i* die Oberstimme angab, und der Nebenton *h*, welcher bei *i* in der zweiten Stimme ertönte, hier bei *k* Beide von einer Stimme angeschlagen werden. Da aber diese Eine freilich nicht beide zugleich, sondern nur einen nach dem andern anschlagen kann, so kann sich die brechende Stimme von dem zuerst angeschlagenen Nebentone nicht unmittelbar zu ihrer Hauptnote bewegen, sondern muss erst auch noch den anderen mitnehmen.

Eben so sind in Fig. 354 die Vorschläge der Singstimme zu erklären, — in Fig. 355 im 3ten Takte die zwei Sechszehntel der Oberstimme, so wie im 4ten Takte die Achtel.

Auf ähnliche Weise lässt sich Fig. 356*i* allenfalls als Brechung eines dreistimmigen Satzes, wie *k* oder *l*, erklären.

Ebenfalls unter die Rubrike vom Einschieben eines Tones zwischen den Nebenton und seinen Hauptton kann man es zählen, dass jener, bevor er zur Hauptnote fortschreitet, sich derselben erst noch chromatisch nähern kann, (vergl. S. 63 §368), wie z. B. in Fig. 357 zwischen den Nebenton $\bar{e}$ und den Hauptton $\bar{d}$ der Ton $\bar{e}_s$ zwischengeschoben ist, und im 4ten Takte $\bar{a}_s$ zwischen $\bar{a}$ und $\bar{g}$, — so wie auch in Fig. 358 das $\bar{f}_s$.

§ 448.

Auch das gehört in die Kathegorie vom Einschieben eines oder mehrer Töne zwischen Haupt-, und Nebenton, dass zwischen solche Auflösung zuweilen wieder andere Durchgangtöne eingeschoben werden. So resolvirt z. B. in

Fig. 359 in der Singstimme der Vorhaltton c unmittelbar ins h: in der darunter gesetzten Begleitung aber sind, zwischen den Vorhaltton c und die als Auflösung zu betrachtende halbe Note h, die Achtelnoten h und a, als Durchgänge zweiter, und erster Klasse, eingeschoben.

4.) Auflösung während der gegenwärtigen, — oder während der folgenden Harmonie.

§ 449.

Die Auflösung eines Durchgangtones erfolgt bald noch während derselben Harmonie, während welcher er als Durchgang erklingt, — bald auch erst während der folgenden.

Letzteres ist, wie sich von selbst versteht, der Fall bei Durchgängen zu Intervallen der folgenden Harmonie: denn z. B. in Fig. 360 *i*, wo h Durchgang zum a der folgenden F-Harmonie ist, versteht sich, dass dies h sich erst bei der folgenden F-Harmonie, und nicht schon während der C-Harmonie, zu a hin bewegt.

Umgekehrt ist es bei Durchgängen zu Intervallen der gegenwärtigen Harmonie auch am natürlichsten, dass sie sich noch während dieser Harmonie auflösen, dass also in Fig. 360 *k* das h, als Durchgang zur Terz der F-Harmonie während welcher es durchgehend erklingt, sich auch noch während dieser Harmonie zu a hinbewege: — und eben so ist es insbesondere auch bei Vorhalten — (welche sämmtlich in die Klasse von Durchgängen zu Intervallen der gegenwärtigen Harmonie gehören (S. 136) am natürlichsten, dass auch sie

sich noch während derselber Harmonie in ein harmonisches Intervall derselben auflösen, wie z. B. bei Fig. 361*i* der Ton $\bar{d}$, als Durchgang zum $\bar{c}$ der C-Harmonie während welcher er erklingt, sich auch noch während der Dauer dieser Harmonie nach diesem $\bar{c}$ hin, auflöset.

Dies Alles ist nun zwar das Natürlichste und Einfachste: und kann daher mit dem Namen: natürliche Auflösung bezeichnet werden.

Es kann aber zuweilen ein Nebenton zu einem Intervalle der gegenwärtigen Harmonie, mit seinem Fortschreiten zum Haupttone auch wohl so lange zögern, bis schon wieder eine neue Harmonie auftritt; welches man denn, im Gegensatze der natürlichen, eine verzögerte Auflösung, oder Verzögerung der Auflösung des Durchgehenden oder Vorhalttones zu nennen pflegt. Z. B. in vorerwähnter Fig. 361 kann das $\bar{c}$, statt, wie bei *i*, noch während der C-Harmonie ins $\bar{c}$ zu schreiten, auch wohl noch länger, und sogar so lange liegen bleiben, bis an die Stelle der C-Harmonie schon eine andere tritt, wie bei *k*, so dass also das $\bar{d}$, obgleich an sich Nebenton zum $\bar{c}$ der gegenwärtigen C-Harmonie, doch bis zum Erscheinen der folgenden a-Harmonie zögernd, liegen geblieben ist. — Von ähnlicher Art ist Fig. 361 *l*.

Eben so ist in Fig. 362 *i* das $\bar{es}$ Durchgang zur Terz $\bar{d}$ der Harmonie $\mathfrak{B}^7$, und also Durchgang zu einem Intervalle der gegenwärtigen Harmonie, d. h. derjenigen, während welcher es durchgehend erscheint, und diesem gemäss bewegt es sich

während der Dauer derselben zu seiner Hauptnote d hin. — Anders aber geht es bei *k* zu. Dort schreitet das durchgehende es nicht noch während der B-Harmonie zu seiner Hauptnote d, sondern zögert damit, bis zum vierten Takttheile, woselbst jene Harmonie schon aufgehört, und einer neuen, nämlich dem G-Dreiklange, Platz gemacht hat, welchem letzteren der Ton d ebenfalls angehört. Das es war also an sich zwar Durchgang zu einem Intervalle der B⁷-Harmonie, zu welcher es als Durchgangton ertönte: allein statt sich während derselben in seinen Hauptton d, aufzulösen, verweilt es, um sich in eben dieses d als Intervall der demnächst folgenden G-Harmonie, aufzulösen, und dadurch, obgleich ursprünglich Vorschlag zu einem Intervalle der ersteren Harmonie, des B-Dreiklanges, nunmehr auch Vorschlag eines Intervalls der Letzteren, der G⁷-Harmonie, zu werden.

Eben so ist bei *k* zu Anfang des folgenden Taktes das f Durchgang zu der Terz es des c-Dreiklanges, und sollte also eigentlich noch während der Dauer des ersten Taktviertels zu dieser seiner Hauptnote es fortschreiten: allein da dieses es auch noch in der folgenden As-Harmonie vorfindlich ist, so hat es, mögte man sagen, mit diesem Fortschreiten zu es keine so grosse Eile; es ist dazu auch noch beim zweiten Taktviertel Zeit, indem das es auch noch zur As-Harmonie passet; und darauf sich verlassend, bleibt das f also getrost bis zu dieser Harmonie liegen.

Eben so ist in Fig. 363 das dritte Viertel der Oberstimme an sich zwar Vorhalt zur Terz d der

B⁷-Harmonie; allein die vorhaltende Stimme, statt sich während dieser Harmonie zu besagtem d hinzuwenden, verweilt noch länger, bis eine folgende Harmonie, nämlich G⁷, auftritt, in welcher das d ebenfalls vorfindlich ist als eigentliche Quinte, in welche sich die Stimme nun erst auflöset. — Eben so säumet im folgenden Takte das f, sich während dieser Harmonie zu besagtem d hinzuwenden, und verweilt noch länger, bis eine folgende Harmonie, nämlich G⁷ auftritt, in welcher das d ebenfalls vorfindlich ist, als eigentliche Quinte, in welche sich die Stimme nun erst auflöset. — Eben so verweilet im folgenden Takte das f, sich zu es, als Terz des tonischen c-Dreiklanges von *c*-moll, hinzubewegen, und bewegt sich, statt dessen, erst bei der nachfolgenden Aß-Harmonie zu diesem es als Quinte derselben.

Eben so zögert in Fig. 364 die Oberstimme d, zu cis herabzusteigen, bis zum Auftreten der fis-Harmonie, in welcher das cis auch noch vorfindlich ist.

Auf eben solche Art zögert in Fig. 365 das d.

Eben so zögert in Fig. 366*i*, *k*, *l*, das d bis zur nachfolgenden D⁷-Harmonie, statt noch während der C-Harmonie zu e fortzuschreiten wie bei *d* oder *e*. — Von gleicher Art sind 367, 368 und 369.

Auch in Fig. 370, wo während der b-Harmonie der Ton g Vorhalt zur Grundterz f ist, zögert das g bis zum Eintritte des folgenden G⁷-Vierklanges.

In Fig. 371 löset sich im ersten Takte zwar in den Singstimmen das d noch während derselben Harmonie ins c auf: die zweite Violine aber

beschäftigt sich mit zwischeneingeschobenen Tönen bis zum Eintritt der folgenden Harmonie.

In Fig. 372*i* zögert sogar, im 2ten Takte, das a, zu gis herabzusteigen, bis eine folgende Harmonie auftritt, worin jedoch nicht gis, sondern gis enthalten ist, und löset sich dann in dies gis auf. Das heisst nun freilich die Erwartung des Gehöres, welches sich einer Auflösung wie bei *k* versehen hatte, sehr unvollkommen befriedigen; und darum ist dies Beispiel denn auch etwas auffallend.

Bei Fig. 373 ist bei der a-Harmonie der Ton f Vorhalt zu ā, und verweilt sogar bis zur zweitfolgenden b-Harmonie.

§ 450.

Die vorstehend erwähnte Verzögerung der Vorhaltauflösung ist nicht zu verwechseln mit der auf Seite 3 erwähnten Verzögerung der Auflösung einer Septime. Die verzögerte Septimenauflösung, z. B. Fig. 374*i*, ist an sich selber schon ein Vorhalt; die Auflösung dieses Vorhaltes selbst aber ist, hier bei *i*, keineswegs verzögert, denn das f löset sich noch während der C-Harmonie ins ē auf. — Wenn aber in einem solchen Falle, wo der Vorhalt selbst schon eine Verzögerung der Septimenauflösung ist, auch die Auflösung des Vorhaltes selbst wieder verzögert wird, wie bei *k*, so ist dies eine zweifache Verzögerung; nämlich eine Verzögerung der Auflösung der Septime durch einen Vorhalt, dessen Auflösung selbst ebenfalls noch verzögert ist.

§ 451.

Unter den Tonlehrern galt es bis jetzt als gemeinübliche Regel: jede durchgehende Note überhaupt und insbesondere Vorhalte, müssten sich noch während derselben Harmonie auflösen. — Nach allem Bisherigen bedarf es aber keiner weiteren Beleuchtung mehr, dass diese Regel gradezu unwahr und trügerisch ist.

Insbesondere ist auch die Art, wie diese Theoristen alle erst mit dem Eintritte der folgenden Harmonie geschehende Auflösungen wieder als Ausnahmen von der Regel erklären zu müssen glauben, nicht einmal für alle Fälle ausreichend. So sagen sie z. B. von Auflösungen der Art wie Fig. 366 *i*, es stecke hier wieder eine Antizipation dahinter. Dieser Satz widerspreche ihrer Regel ganz und gar nicht: man dürfe sich ja nur vorstellen, er sei anders als er ist, nämlich er sei so, wie er bei *n* ist. Hier sei der Vorhalt, ganz der Regel gemäss, noch während der C-Harmonie aufgelöst, das demnächst auftretende fis aber sei nur durchgehend, — diese durchgehende Note fis sei aber bei *i* nur — vorausgenommen, nämlich um ein Viertel früher als bei *n* — Jetzt hat das Kind einen Namen: es heisst Vorausnahme einer durchgehenden Note; — eine solche Vorausnahme einer durchgehenden Note ist eben nur wieder eine Lizenz, — eine erlaubte Verletzung der Regel, — eine Ausnahm, eine elliptische, katachretische Beobachtung der Regel, u. s. w.; — und somit ist die Regel ja geborgen! — Nun frage ich aber: wozu eine Regel erschaffen, welche, ohne an sich selber nöthig, oder auch nur zu etwas nütze zu sein, zu Erklärung so vieler Fälle, an welchen sie sich nicht bewährt, erst wieder das weitere Erschaffen sonst unbekannter Dinge, als da sind Vorausnahmen durchgehender Noten, u. dgl. — als Rettungsmittel, nöthig macht? — Für's Andere aber ist diese ausnahmsweise Erklärart, so schlau sie ersonnen, doch bei weitem nicht zu Erklärung aller die Regel widerlegender Fälle zureichend. Wo

wäre z. B. in Fig. 361 *k*, *l*, oder 368 die vorausgenommene durchgehende Note?

Doch was vermögen Vernunft und Ueberzeugung gegen die Authorität eines einmal aufgestellten und langjährig wahr geglaubten Lehrsatzes.

Was soll man aber endlich dazu sagen, wenn Kirnberger sogar lehrt, das Kennzeichen, woran man erkennen könne, ob eine Note eine sogenannte zufällige oder stellvertretende Dissonanz (Vorhalt) sei, bestehe darin, dass sie sich während derselben Harmonie resolvire, — und dass auch dieses Kennzeichen bis auf den heutigen Tag Kirnbergern nachgeschrieben und nachgeglaubt wird; wie leicht man sich, auch bei dem geringsten Selbstdenken, überzeugen konnte, dass, solchem Kennzeichen zufolge, z. B. in Fig. 361 *l* der Ton h nicht für einen Vorhalt erkannt werden könnte.

5.) Auflösung der Durchgänge in eine Kon-, — oder Dissonanz.

§ 452.

Wieder eine andere Regel haben die Theoretiker erfunden, die da heisst: die Auflösung müsse allemal in eine Konsonanz geschehen; — geschehe sie aber in eine Dissonanz, — so sei das eben wieder eine Ausnahme.

Hält man diese Regel an den natürlichen Grundsatz: dass jeder Nebenton sich in seinen Hauptton auflösen müsse, so heisst jene eben soviel, als: Nebentöne können nur konsonirenden Tönen vorangefügt werden, — wird aber ein Nebenton einem dissonirenden Tone vorangefügt, — so ist das eine Ausnahme.

Nun denn! wem es Freude macht, mit Regeln und Ausnahmen, mit Kunstphrasen von Kon- und Dissonanzen, Ellipsen und Katachresen zu spielen, dem wollen wir es weiter nicht wehren, in Fig. 375 die beiden Auflösungen von ē zu f̄, u. a. m.

sammt und sonders irreguläre, ausnahmsweise Auflösungen zu schelten, — und eben so in Fig. 366 bei *i* und *k* die von d zu c, bei *l* die von f ins e, und tausend andere mehr, wo einem dissonirenden Ton ein Durchgangs- oder Vorhaltton vorangefügt ist, in welchen allen also der nach der Nebennote folgende Hauptton eine sogenannte Dissonanz (nicht Grundton, nicht dessen Terz, oder Quinte, sondern irgend ein anderer Ton ist), — wer an solchem Bombast seine Freude haben kann, der behalte ihn. Aber bei Gott, ich weiss nicht wozu.

6.) Bewegung anderer Stimmen während der Auflösung einer durchgehenden Note.

§ 453.

Ein nicht eben wesentlicher Umstand, bei Auflösung einer Nebennote, ist es, ob in dem Augenblicke, wo die Nebennote sich zu ihrer Hauptnote hinbewegt, die übrigen Stimmen sich ebenfalls bewegen, oder ob sie ruhig liegen bleiben. In manchen der vorstehend angeführten Beispiele bleiben die übrigen Stimmen während der Auflösung der durchgehenden Töne ruhig liegen, in anderen hingegen sind, in dem Augenblicke, wo die eine Stimme vom Nebenton zum Hauptton schreitet, eine, oder mehrere andere, auf verschiedene Art in Bewegung.

Es sollte wohl keiner besondern Erwähnung bedürfen, dass der Umstand, ob im Augenblick der Auflösung die übrigen Stimmen ruhen, oder sich gleichfalls bewegen, eigentlich ganz ohne wesentlichen Einfluss auf die Auflösung selber ist. Die Auflösung des Tones f in Fig. 366 *i* und *k* ist ja doch im Wesentlichen ganz dieselbe, wie bei *l*: in beiden Fällen löset sich der Nebenton f, in den Hauptton e als eigentliche Terz der

C-Harmonie auf. — Eben so ist in Fig. 377 *i* die Auflösung des $\bar{g}$ ins $\bar{f}$ ganz dieselbe, wie bei *k*; in beiden Fällen ist das $\bar{g}$ Nebenton des Tones $\bar{f}$, also des Grundtones der F-Harmonie.

So unwesentlich hiernach solche Fortschreitung einer anderen Stimme, in Ansehung der Auflösung der Nebennote zur Hauptnote uns erscheint, so grosses Wesen pflegen doch unsere Theoristen davon zu machen, indem sie sogar als Regel annehmen zu müssen glauben: ein Vorhalt müsse auf derselben Bassnote resolviren, auf welcher er angeschlagen, also z. B. sq, wie bei 377 *k*: wenn er aber doch auf einer anderen Bassnote resolvire, wie bei *i*, so sei dies wieder — eine Ausnahme, eine Ellipse. So weiss z. B. Hr. Mus. Dir. Schicht, (in seinen Grundregeln der Harmonie, S. 51) den unschuldigen Satz Fig. 378 nicht anders zu entschuldigen, als dass er die Anmerkung dabei schreibt: „der Bass verursacht bei der Resolution eine *Ellipsin*.“ — Mir scheint, man könne auch hier wieder die unnöthige Regel, und eben damit zugleich die unnöthigen Ausnahmen sparen.

§ 454.

Ueberhaupt findet man in den Büchern gar wunderliches Wesen getrieben mit der Lehre vom Auflösen in dies oder jenes Intervall. Da wird eine grosse Wichtigkeit darein gelegt, dass z. B. in Fig. 376 *i* das $\bar{f}$ sich, wie sie sich ausdrücken, in die Terz, bei *k* und *l* aber in die Sexte auflöset, (sie meinen damit, dass bei *k* und *l* der Ton $\bar{e}$ auf der dritten [10ten] Stufe, vom tiefsten Tone an gezählt, (steht, bei *i* aber das $\bar{e}$ der sechste Ton, die Sexte, vom Basstone $\bar{g}$ ist; — oder dass in Fig. 377 *i* und *k* die None $\bar{g}$ (der 9te Ton vom tiefsten an gezählt) sich in die Sexte $\bar{f}$ (den sechsten Ton vom Basstone) auflöset, bei *k* aber der 9te in den achten, also die None in die Oktave, u. dgl.

Wir wissen nun aber aus solchen Dingen eben nicht Viel zu machen, — haben bis jetzo noch keine Ursache gefunden, uns besonders mit Abzählung der Stufenentfernung von einem Intervalle zu demjenigen anderen Intervalle zu befassen, welches eben zufällig das tiefste ist, haben bis jetzt so ziemlich gelernt, jedes Intervall in seiner Wesenheit, in seiner Beziehung auf die Grundharmonie, zu erkennen, ohne solche Kenntnis auf dem höchst unzuverlässigen, höchst zufälligen Wege des Abzählens seiner Entlegenheit vom tiefsten Tone suchen zu müssen; und wenn wir demnach wissen, dass in Fig. 376 *i* bis *k* der Nebenton $\bar{f}$ sich in seinen Hauptton $\bar{e}$ auflöset, welcher die eigentliche Terz der Dominantharmonie $\mathfrak{C}^7$ ist, so wissen wir dadurch wohl mehr, als wenn man uns sagt, bei *i* löse sich die Septime (der Ton, welcher eben sieben Stufen höher liegt als der Basston $\bar{g}$,) in die Sexte des Basstones, — bei *k* die Quarte des Basstones in dessen Terz, und bei *l* die Septime in die Terz auf. Und wer uns von Fig. 361, wo bei *k* bis *n*, mit dem Fortbewegen der anderen Stimmen im Augenblick der Auflösung des Nebentons, zugleich auch das Auftreten einer neuen Harmonie verbunden ist, mehr nicht zu sagen weiss, als: dass bei *l* die None in die Terz, bei *m* in die Sexte, und bei *n* in die Oktave resolvire, der hat uns damit noch nicht im geringsten über die Wesenheit dieser Sätze aufgeklärt, und uns weit Weniger darüber gesagt, als wir schon ohnedies wissen.

7.) Auflösung auf leichter, — oder auf schwerer Zeit.

§ 455.

Die Auflösung überhaupt geschieht an sich bald auf schwerer, bald auf leichter

Zeit: Ersteres bei leichten Durchgängen, letzteres bei Wechselnoten.

Was insbesondere die Auflösung der vorbereiteten Durchgänge, d. i. der Vorhalte angeht, so geschieht diese allerdings in den meisten Fällen auf leichter Zeit. Der, von den Theoristen aufgestellte Lehrsatz aber, dass alle Vorhalte auf leichter Zeit resolviren müssten, ist wieder nur in so weit wahr, als es wahr ist, dass die Vorbereitung auf leichter, der Anschlag auf schwerer Zeit erfolgen müsse. Siehe Seite 132 bis 135.

VIII.) *Ueber den Werth und Unwerth der Durchgänge im Allgemeinen.*

§ 456.

Im Allgemeinen versteht sich freilich von selber, dass Durchgangtöne, da sie der Grundharmonie fremd, und, wenn man es so nennen will, hetherogen sind, dem Gehöre nicht ganz eben so natürlich erscheinen, als ein zur Grundharmonie gehörender Ton. Dass aber das Einflechten solcher Töne darum doch, wenn es auf rechte Art geschieht, nicht nur nicht unangenehm ist, sondern zuweilen auch sehr wesentlich dazu beiträgt, den Gang einer Stimme schön abzurunden, und ihr Zusammenhang, eine graziösere Zeichnung und wohlgefälligere Schweifung zu verleihen, kann man schon an den zur Seite 41 unter Fig. 142 bis 149 angeführten mit Durchgängen geschmückten Beispielen bemerken, wenn man diese mit

den danebenstehenden trockenen Gerippen vergleicht, denen solche Verbrämungen fehlen.

Dass das Einflechten und Einschieben harmoniefremder Töne nebenbei zuweilen auch als Mittel dient, verbotene Parallelfortschreitungen zu verdecken und zu beschönigen, werden wir im 4. Bande erwähnen.

Auf noch andere kleine Nebenvortheile dieses Einflechtens wurde schon im 1. Bde. S. 143 unten, hingedeutet.

Neunte Abtheilung.

Von einigen besonderen Arten von harmoniefremden Tönen, welche nach anderen Gesetzen statt finden.

§ 457.

Wie sorgfältig und gewissenhaft wir, in der achten Abtheilung, die Gesetze erforscht haben, nach welchen und wie Durchgangtöne vorkommen können, so reichen die bis hierher entdeckten Gesetze doch noch nicht hin, alle Arten zu erklären, wie, während einer Harmonie, ein zu derselben nicht gehörender Ton erklingen kann.

Denn wir finden z. B. in Fig. 379 *i*, 382 i harmoniefremde Töne, deren Dasein sich allen bis jetzo beobachteten Grundsätzen ni klären lässt. Mit welchem Rechte kann i in Fig. 379 *i* im 2ten Takte, zur C-Harmo Ton a erklingen, da er sich nicht als N in einen nebenanliegenden Hauptton auflös ches doch, nach unsern bisherigen Grun die Bedingung der Möglichkeit seines Das zweiten Takte wäre? — Mit welchem Re klingt in Fig. 382 im ersten Takte der To C-Harmonie? — wie im 3ten der Ton F Harmonie? — und wie in Fig. 389 der zu all den verschiedenen Zusammenkläng andern Stimmen? —

Diese und ähnliche Beispiele lehren un dass wir bis hierher die Gesetze, nach v harmoniefremde Noten erscheinen können keineswegs vollständig entdeckt haben, s dass solche Töne zuweilen auch wohl nac andern Grundsätzen zulässig sein müsse diese wollen wir nun ebenfalls zu entdecken

Wenn wir zu dem Ende die erwähnte spiele aufmerksam betrachten, und die e ähnlichen zusammenstellen, so finden wi sie von vier verschiedenen Arten sind, wir gesondert durchgehen wollen.

I.) *Verlängerte Intervalle.*

§ 458.

Die erste Beobachtung, die sich uns d besteht darin, dass in Fig. 379 *i* das im 2te

der Oberstimme erklingende a derselbe Ton ist, welchen diese Stimme unmittelbar zuvor als Intervall der vorhergegangenen Harmonie angegeben hatte, und dass sie, statt beim Eintritte der C-Harmonie sogleich von a zu c zu schreiten, wie bei *k*, sich auf dem a noch über die gesetzte Zeit gleichsam verspätet.

Auch hier also, auf ähnliche Art wie bei Vorhalten, ein Zögern, ein Verweilen der Stimme auf einem Intervalle der vorhergehenden Harmonie, gleichsam ein Vorbereiten des fremden Tones; — dabei aber die wesentliche Verschiedenheit, dass hier das verweilende a durchaus den Gesetzen nicht folgt, welche die eigentlichen Vorhalte so unverbrüchlich beobachten.

Eben so ist im 4ten Takte desselben Beispieles das f eine Verlängerung des in der vorhergehenden Harmonie in eben dieser Stimme gelegenen f, — in Fig. 380, Takt 2 das fis eben so eine Ausdehnung eben desselben im vorigen Takt erklungen habenden Tones, — und in Fig. 381 das a des ersten Akkordes bis in den 2ten verlängert, — auch ähnliche Verlängerung vom ersten zum 2ten Takte zu finden.

Diese erste Klasse von Beispielen belehrt uns also, dass es manchmal gar wohl angeht, dass eine Stimme (namentlich eine Hauptstimme) den Ton, welchen sie zu einer Harmonie angegeben hatte, auch während der folgenden Harmonie noch forttönen lasse, auch ohne diesen verlängerten Ton als Nebenton eines unmit-

telbar nebenan liegenden Haupttones aufzulösen.

Eben so liesse sich auch zur Seite 23 in Fig. 96 im dritten Takte das a blos für einen also fortgehaltenen Ton erklären, — und eben so in der folgenden Fig. 97 zweimal das c, — so wie auch in Fig. 181 im 5. Takte das g, — so dass an all diesen Stellen, statt Vierklängen, auf diese Weise blos Dreiklangharmonieen angenommen werden könnten.

Um einen Namen für Töne dieser Art zu haben, wollen wir sie **verlängerte**, oder auch wohl **verspätete Intervalle** nennen.

§ 459.

Obige Bemerkung ist nun allerdings sehr abweichend von Allem, was wir bisher über die Thunlichkeit der Einführung harmoniefremder Töne beobachtet hatten; und es wäre wohl sehr interessant, und wünschenswerth, eine befriedigende Erklärung solcher Abweichung aufzusuchen. — Was man darüber bei andern Tonlehrern findet, kann nur sehr wenig befriedigen.

Diese finden nämlich in solchen verlängert fortgehaltenen Tönen nur eben wieder elliptische Auflösungen. So sagen sie z. B. von Fig. 379 *i*, man dürfe sich ja nur vorstellen, es sei anders als es ist, nämlich so wie bei *l*. Hier sei das a den Vorhaltregeln gemäss aufgelöst, und diese Auflösung sei bei *i* nur eben ausgelassen, also das a mittels Unterlassung der Auflösung aufgelöst! —

Uns, die wir nicht dieselbe glückliche Gabe besitzen, uns durch so luftige Speise gesättigt zu fühlen, uns kann das für keine Erklärung gelten, wenn man uns sagt: die Sache wäre ja ganz natürlich, wenn sie nur anders wäre.

Eben so sehr wünschte ich wohl, auch in die Untersuchung eingehen zu können, wie, wann,

und nach welchen Gesetzen unser Gehör sich solches Forttönen eines der vorigen Harmonie angehörigen Tones wohl gefallen lasse? — denn dass es nicht überall, unbedingt und auf jede Art, sondern nur eben manchmal statt finden könne, wird man bei einigem Versuchen gar bald finden. — Da jedoch die Zeit, und der Raum dieses Werkes, mich so dringend um Kürze und Beendigung mahnen, so muss ich mir diese Forschungen hier versagen. Ich würde es weniger bedauern, wüsste ich meine Leser auf ein anderes Werk zu verweisen, worin sie Aufschluss über diesen Gegenstand finden könnten: — so aber muss ich sie blos auf ihr eigenes gutes Gefühl und Gehör verweisen, woran sie jedoch, wie ich leicht voraussetzen kann, wenigstens einen zuverlässigern Führer finden werden, als an unsern elliptischen und katachretischen Lehrbüchern.

Man wird übrigens bemerken, dass solches Nachhalten und Verlängern eines Tones überhaupt nur in sehr wenigen Fällen, und nicht wohl anders, als in der Hauptstimme, statt findet.

II.) *Vorausgenommene Töne.*

§ 460.

Wenn wir demnächst das Beispiel Fig. 382 betrachten, so finden wir, dass das erste d zwar der C-Harmonie des ersten Taktes fremd ist, dass aber der Ton d in der folgenden G-Harmonie liegt. — Eben so liegt das c des zweiten Taktes in der F-Harmonie des dritten, — und eben so bei 383 das erste c zwar nicht in der ersten, aber doch in der folgenden Harmonie. — Aehnliches trifft bei allen folgenden ähnlichen Tönen ein, — so wie auch bei Fig. 384 in Anse-

hung des fis im vorletzten Akkorde, — des gis bei Fig. 385, — des b im 2ten Takte von 386, — so wie in Fig. 387 des cis im ersten, und des letzten h im 3ten Takte.

Diese zweite Klasse von Beispielen zeigt uns also, dass unser Gehör es in manchen Fällen erträgt und billigt, dass, kurz vor einem Harmonieeenschritte, eine Stimme noch während der Dauer der ersten Harmonie, ein Intervall der folgenden anschlägt, und also vorausnimmt, antizipirt.

Wie gerne mögte ich auch hier in die Forschung eingehen, wie, wann, und nach welchen Gesetzen solches Vorausnehmen eines der folgenden Harmonie angehörigen Tones noch während der ersten Harmonie, der Organisation unseres Gehöres gemäs, thunlich ist: — allein auch hier muss ich wiederholen, was ich in Ansehung der verlängerten Intervallen vorhin beklagte, so wie auch hier die Bemerkung, dass dergleichen Antizipationen nur eben so selten und beschränkt statt finden, wie die vorerwähnten verlängerten Intervalle.

III.) *Angehängte Noten.*

§ 461.

Von den beiden vorerwähnten Gattungen wieder verschieden ist in Fig. 382 der Ton h im dritten Takte. Er ist weder von der vorhergehenden Harmonie her fortgehalten, noch ein vorausgenommenes Intervall der folgenden F-Harmonie, sondern, — wir wissen es eben nicht anders zu nennen, willkürlich hinter das a angehängt. —

Eben so willkürlich ist in Fig. 388 dem f der Ton g hintangefügt.

Wir sehen also aus dieser dritten Klasse von Beispielen, dass hinter eine harmonische Note manchmal auch wohl ganz willkürlich ein benachbarter, sowohl der gegenwärtigen als der folgenden Harmonie fremder Ton, kurz vorübergehend angehängt werden kann.

Auch hierüber versage ich mir die nähere Forschung aus mehrerwähnten Gründen, und begnüge mich, anzumerken, dass ich Töne dieser Art mit dem Namen angehängte Noten bezeichne.

IV.) *Orgelpunkt.*

§ 462.

Noch eine andere Abweichung von Allem, was wir bisher kennen gelernt, bietet die Fig. 389 dar. Hier lassen sich die Zusammenklänge der zweiten Hälfte des ersten Taktes [c d f g h] und [c f d f a] weder als aus lauter harmonischen Tönen bestehend, noch auch nach den bisher bekannten Gesetzen der Fortschreitung harmoniefremder Töne erklären. Denn will man annehmen, die Grundharmonie sei hier $\mathfrak{G}^7$, das c des Basses aber durchgehend, so löst sich letzteres nicht auf. — Wollte man aber annehmen, die Grundharmonie bleibe $\mathfrak{C}$, die Töne der oberen Stimme aber seien durchgehend, so lässt sich nicht absehen, wie alsdann die Oberstimme, statt sich

vom harmoniefremden Tone f zu einem nebenliegenden Haupttone zu bewegen, vielmehr springend zu einem andern harmoniefremden Tone ā fortschreiten dürfte, und wie auch die übrigen Stimmen sich eben so unnatürlich bewegen könnten.

Noch auffallendere Zusammensetzungen ähnlicher Art wird man in den folgenden Takten finden, — so wie auch in Fig. 390 bis 398.

Wenn man diese sämmtlichen Beispiele genau betrachtet, so findet man, dass sie in folgenden Merkmalen mit einander übereinkommen.

Der liegenbleibende Ton ist allemal zuerst als harmonisches Intervall, und zwar entweder als Ton der ersten, oder der fünften Stufe der Tonart, gehört worden, dann während einer, oder mehrer folgenden Harmonieen liegen geblieben, so lang, bis wieder ein Akkord auftrat, welchem er als harmonisches Intervall angehörte, so dass er also am Anfang, und am Ende seiner Dauer wirkliches harmonisches Intervall, und nur in der Zwischenzeit harmoniefremd ist.

Diese Beobachtung ergiebt uns also den Satz, dass unser Gehör es wohl erträgt, dass der Ton der ersten, oder fünften Leiterstufe, nachdem er einmal als harmonischer Ton gehört worden, auch noch während des Auftretens anderer Harmonieen, welchen er ganz fremd

ist, so lange fortklinge, bis wieder eine Harmonie auftritt, zu welcher er als harmonisches Intervall gehört.

§ 463.

Solchen Sätzen, worin ein Ton solchergestalt liegen bleibt, giebt die Kunstsprache den Namen Orgelpunkt, — vielleicht weil sie beim Orgelspiel zuerst in Gebrauch gekommen sein mögen.

Die gegebenen Beispiele lehren uns zugleich, dass solche fortklingende Töne auf gar verschiedene Art und Weise aufzutreten pflegen.

Bald erscheinen sie im Bass, wie in Fig. 389 bis 396, — bald in einer Mittelstimme, wie Fig. 397, — bald in der Oberstimme, wie bei 398.

Der fortklingende Ton wird bald wirklich ununterbrochen fortgehalten, wie bei 390, — bald mehrmal von neuem angeschlagen, wie 391 und gegen Ende von 393, — und auch wohl selbst wieder mit Nebennoten verbrämt, wie bei 389*k*; — wie denn auch die übrigen Stimmen häufig mit Durchgangtönen und Vorhalten durchflochten werden, z. B. in Fig. 393 u. a. m.

§ 464.

Aus der eben erwähnten Thunlichkeit, einen Ton auf besagte Weise forttönen zu lassen, entspringt übrigens wieder eine neue Art von Mehrdeutigkeit. Denn wir können nunmehr z. B. auch den Satz Fig. 399 als Orgelpunkt erklären. Nach unserer früheren Erklärung bestanden dort die Zusammenklänge [$\bar{h}$ $\bar{d}$ $\bar{f}$ $\bar{a}$] und [$\bar{a}_s$ $\bar{h}$ $\bar{d}$ $\bar{f}$] aus

lauter harmoniefremden Tönen, und die Harmonie war demnach unausgesetzt die C-Dreiklangharmonie: — jetzt aber wissen wir, dass wir die erwähnten Zusammenklänge auch als wirkliche G⁷-Harmonieen, und das im Basse forttönende c als Orgelpunkt ansehen können.

Eben so kann man, wie wir schon auf Seite 83 und 84 erwähnten, auch die Erklärung von Fig. 227 sehr erleichtern und vereinfachen, wenn man das unausgesetzt fortklingende d als Orgelpunkt ansieht; — und auf ähnliche Art die von 228 und 229.

§ 465.

Manche Theoriker wollen die im obigen § 462 erwähnte Befugnis eines Tones, in der eben erwähnten Art fortklingend liegen zu bleiben, nicht anerkennen, und verwerfen daher alle solche Orgelpunkte, als regel- und gehörwidrig; vorzüglich Vogler, welcher sie dem Gedudel des polnischen Bockes gleichstellt. — Sie sind aber nicht nur allgemein gebräuchlich und anerkannt, sondern können in der That auch oft von trefflicher Wirkung sein. Man erinnere sich z. B. nur an Mozarts: „Konstanze!“ — oder man höre die ferner angeführten so schönen Orgelpunkte von Haydn und Meyerbeer, man höre so viele andere Orgelpunkte in allen Werken unserer herrlichsten Tonsetzer, man erinnere sich, von wie imponirender Wirkung sie unter anderem oft bei, oder kurz vor dem Schlusse grosser und ausgearbeiteter Tonstücke zu sein pflegen, — man sehe endlich, wie Vogler selbst, seiner eigenen Misbilligung zu Trotz, sie z. B. in seiner Pastoralmesse häufig genug anbringt (Seite 15 Fig. 49) — und man wird nicht länger anstehen, die puristische Misbilligung des Orgelpunktes für — das zu halten, was sie ist.

Wer übrigens die Authorität theoretisirender Gelehrten scheut, und doch etwas dem Orgelpunkt Aehnliches, nämlich einen, während mehrer nacheinander folgenden Harmonieen fortklingenden Ton, anbringen mögte, der muss sich eben damit behelfen, blos solche Harmonieen zu wählen, zu welchen der fortklingen sollende Ton passet. — Freilich ist sein Feld alsdann weit beschränkter; aber doch nicht ohne alle Manchfaltigkeit. So hat er z. B., wenn er einen solchen Quasi-Orgelpunkt auf einem Basstone anbringen will, nicht nöthig, sich nur eben auf den Drei- oder Vierklang des Basstones und dessen Quartsextakkord zu beschränken, wie dies Vogler in seinen Orgelpunkten zu thun pflegt, Fig. 400; — wiewohl auch dieses zuweilen mit grosser Wirkung geschieht, wie z. B. im *Pleni* der Voglerschen Messe aus *d*-moll — in der Schlussfuge von C. M. Webers Hymne: „In seiner Ordnung schafft der Herr" — und vorzüglich wunderlieblich im Schlusschor seines Declamationsstückes Der erste Ton, — so wie auch mit imponirender Kraft in Meyerbeers geist- und anmuthvollem Oratorium Gott und Natur in der Schlussfuge, u. a. m. — sondern schon Fig. 401 lehrt, dass auch hier noch andere Akkorde zu Gebote stehn, — und das Beispiel im 2. Bde. Notenbl. 17, T. 20 bis 31 zeigt, wie ein und derselbe Ton fis während einer sehr langen Reihe sehr manchfaltiger Modulationen fortklingen kann. —

Schlussbemerkung

zur Lehre von harmoniefremden Tönen.

§ 466.

Ich glaube, durch das Bisherige die verschiedenen Arten wie eine Stimme harmoniefremde Töne in ihren Lauf einflechten kann, im Wesentlichen vollständig genug aufgezählt zu haben, um annehmen zu können, dass ein in einer Stimme vorkommender harmoniefremder Ton, dessen Da-

sein sich nicht auf die eine oder andere diesen Weise erklären lässt, allemal gehörwidrig und unangenehm klinge. So würde man z. B. wohl Mühe haben, in Fig. 402 aus dem in Zeitblättern so überschwenglich hoch gepriesenen *Magnificat* J. S. Bach's, im zweiten Takte, wo die drei oberen Zeilen so bestimmt und derb die *Es*-Harmonie aussprechen, das Dasein des c in der Bassstimme zu erklären, oder mit andern Worten, es zu rechtfertigen, wie die Bassstimme vom Grundtone der *Es*-Harmonie sich durch den harmoniefremden Ton c, springend zu g herab bewegen mag: — und siehe da, das c klingt recht derb unleidlich. — Eben so erinnere ich an das durchgehen sollende c in der Oberstimme, Seite 68 Fig. 194, u. a. m.

Freilich findet man beim Lesen der Werke bewährtester Meister nicht selten harmoniefremde Töne, welche allerdings ganz wohl klingen, und doch unsern Grundsätzen zu widerstreiten scheinen: allein sie scheinen es auch nur. So mag man z. B. leicht Stellen der Art finden, wie S. 68 Fig. 189 *l*, wo die Durchgänge des Basses nach unsern Grundsätzen von Durchgängen ersten und geringeren Ranges nicht zu rechtfertigen wären: (denn B könnte nicht Nebenton ersten Ranges von c sein, weil es weiter davon entlegen ist, als die Tonleiter von c-moll mit sich bringt. Es kann aber auch nicht Nebenton zweiten Ranges zu H sein, weil es auf derselben Stufe steht, wie B, u. s. w.) — allein das ganze Problem löset sich, wenn man diese Nebentöne so schreibt, wie bei *k* (Vergl. S. 150 und 151). — Auch in Fig. 398 *i* ist der letzte Takt eigentlich so zu erklären, wie bei *k*, — und auf ähnliche Art lassen sich alle ähnlichen scheinbaren Widersprüche lösen.

Ende des dritten Bandes.